بیسویں صدی میں اُردو ادب

مرتب گوپی چند نارنگ

Hasnain Sialvi

بیسویں صدی اردو ادب میں زبردست تبدیلیوں کا زمانہ ہے۔ کئی اصناف جن کی داغ بیل انیسویں صدی کے اواخر میں پڑ گئی تھی، صحیح معنوں میں ادبی اور فنی اعتبار سے برومند بیسویں صدی میں ہوئیں۔ کئی نئی اصناف بھی سامنے آئیں اور اپنی معراج کو پہنچیں۔ نظم معریٰ اور نظم آزاد کا آغاز ہر چند کہ پہلے ہو چکا تھا لیکن یہ اپنے ادبی قد و قامت کو بیسویں صدی ہی میں پہنچیں۔ کلاسیکی اصناف میں سے بعض پچھڑ گئیں، بعض میں بنیادی تبدیلیاں ہوئیں اور بعض کا سلسلہ جاری رہا۔ اردو کی مرکزی صنف غزل پر سوالیہ نشان لگایا گیا، لیکن اس نے بتدریج اپنی شعری اور تہذیبی حیثیت کو ہمیشہ کے لیے تسلیم کرالیا۔ اردو میں افسانہ کا آغاز بیسویں صدی ہی میں ہوا، اور دیکھتے ہی دیکھتے افسانہ اردو کی مقبول ترین صنف کا درجہ اختیار کر گیا۔ ناول کی رفتار میں صدی کے نصف آخر کے بعد تیزی آئی۔ اسی صدی میں برصغیر تقسیم ہوا اور اردو کو نئے چیلنج کا سامنا کرنا پڑا۔ مزید یہ کہ تحقیق و تنقید میں زبردست ترقی ہوئی۔ غالبیات اور اقبالیات پر ایسی توجہ ہوئی کہ باید و شاید۔ غالب اور میر کی عظمت کا نقش گہرا ہوا اور ان کی معنویت کی یکسر نئی جہات سامنے آئیں۔ ادبی تنقید کو ایک باقاعدہ ڈسپلن کا درجہ حاصل ہوا اور یونی ورسٹیوں اور رسائل و جرائد نے اس کے فروغ میں زبردست کردار ادا کیا۔ فکریات کے زمین و آسمان بدل گئے۔ ادبی تنقید کے ساتھ ادب شناسی (تھیوری) پر بھی توجہ ہوئی، سرسید تحریک کا آغاز تو ہو چکا تھا، بیسویں صدی میں اردو دو بڑی ادبی تحریکوں کے عروج و زوال سے گزری، ترقی پسند تحریک اور جدیدیت۔ پھر آٹھویں دہائی کے بعد ادب شناسی (تھیوری) کے فروغ کے ساتھ ساتھ اردو نے ایک اور دور میں قدم رکھا اور مابعد جدیدیت کی کشادہ فضا سامنے آئی۔

بیسویں صدی کی اہمیت کے پیش نظر پروفیسر گوپی چند نارنگ نے مختلف ماہرین سے مبسوط مضامین لکھوائے ہیں جو زیرِ نظر کتاب میں شامل ہیں۔ امید ہے یہ تنقیدی جائزہ کتاب حوالہ کا کام دے گا اور آگے چل کر اس نوع کے مزید مطالعات کا پیشرو ثابت ہوگا۔

250 روپے

بیسویں صدی میں اردو ادب

مرتب

گوپی چند نارنگ

ساہتیہ اکادمی

Biswin Sadi mein Urdu Adab (Twentieth Century Urdu Literature), edited by Gopi Chand Narang. Sahitya Akademi, New Delhi (2002), Rs. 250

پہلا ایڈیشن : 2002

ساہتیہ اکادمی

ہیڈ آفس :

رویندر بھون، 35 فیروز شاہ روڈ، نئی دہلی 110001

سیلز آفس :

سواتی، مندر مارگ، نئی دہلی 110001

علاقائی دفاتر :

جیون تارا بھون، 23 اے / 44 ایکس، ڈائمنڈ ہاربر روڈ، کولکاتا 700053

172، ممبئی مراٹھی سنگھرالے مارگ، دادر، ممبئی 400014

سینٹرل کالج کیمپس، ڈاکٹر بی۔ آر۔ امبیڈکر ویدھی، بنگلور 560001

سی۔ آئی۔ ٹی۔ کیمپس، ٹی۔ ٹی۔ ٹی۔ آئی۔ پوسٹ تارامنی، چینئی 600013

قیمت : 250 روپے

ISBN 81-260-1179-2

Website : http/www.sahitya-akademi.org

کمپیوٹر کمپوزنگ : محمد موسیٰ انصاری، 503 سن لائٹ کالونی۔ I، آشرم، نئی دہلی

طباعت : کلر پرنٹر، دلّی 110032

فہرس

دیباچہ

پچھلے کئی برسوں سے برابر میری کوشش رہتی ہے کہ اپنے ادھورے کاموں کو نمٹاؤں، یا جو کام برسوں پہلے پورے ہو چکے ہیں اور ہنوز شائع نہیں ہوئے، انھیں اشاعت کے لیے تیار کردوں:

کار دنیا کسے تمام نہ کرد
ہرچہ گیرید مختصر گیرید

یہ حقیقت ہے کہ میں نئی ذمہ داریاں قبول کرنے سے کتراتا ہوں، تاہم کچھ رشتوں کی نوعیت ایسی ہوتی ہے نیز ادارہ جاتی مجبوریاں ایسی ہوتی ہیں کہ کوئی عذر مسموع نہیں ہوتا۔ اس سے ذاتی کام کا ہرج تو ہوتا ہی ہے، دوسرے کام بھی موخر ہوجاتے ہیں۔ بہر حال، ایں ہم اندر عاشقی ... حال ہی میں قومی اردو کونسل کے لیے Let's Learn Urdu اور उर्दू कैसे लिखें کے نام سے اردو پڑھنے والوں کے لیے انگریزی اور ہندی میں چار کتابوں کا سیٹ تیار کیا۔ یہ مکمل ہو گیا تو فرمائش ہوئی کہ اتنا کیا ہے تو اب Readings in Literary Urdu Prose کا نظر ثانی شدہ نیا ایڈیشن بھی تیار کردوں۔ یہ کتاب ۳۵ برس پہلے وسکانسن یونی ورسٹی میڈسن سے شائع ہوئی تھی اور ایک مدت سے عدم دستیاب تھی۔ کام تو میں نے پورا کردیا لیکن اس میں ایک ڈیڑھ سال نکل گیا۔ اور بھارتیہ بھاشا

پریشد، کلکتہ کے اصرار پر "بیسویں صدی میں اردو ادب" کے ایک مجلد کا جو ڈول ڈالا تھا، تو اس بیچ اس کے محرک شری پربھاکر شوتریے کلکتہ سے دہلی منتقل ہوئے اور ایک دوسرے ادارے سے منسلک ہوگئے۔ ادھر ساہتیہ اکادمی سے معلوم ہوا کہ اس نوع کی کتاب کی اردو کے علاوہ ہندی اور بعض دوسری ہندستانی زبانوں میں بھی ضرورت ہے۔ چنانچہ میں نے سپر ڈال دی۔ جملہ احباب کا شکر گزار ہوں کہ انھوں نے تعاون کیا اور دلجمعی سے مقالات لکھے۔ ہر چند کہ سب مقالات میں تمام امور کی پابندی نہیں کی جاسکی، تاہم ضروری معلومات کا احاطہ کرلیا گیا ہے۔ چونکہ فکریات کا ذکر شروع کے مضمون میں آگیا ہے، اور اکیسویں صدی کا آغاز ہو ہی چکا ہے، میں نے اپنی تحریر آخر میں شامل کی ہے تاکہ جہاں تک ممکن ہو مباحث کا دائرہ مکمل ہو جائے۔

میں اردو مشاورتی بورڈ کے کنوینر جناب بلراج کومل کا بہ دل ممنون ہوں۔ امید ہے کہ اس کتاب سے ایک ضرورت پوری ہوگی، اور یہ اس نوع کی دوسری کتابوں کی پیشرو ثابت ہوگی۔

دہلی، ۸ مارچ ۲۰۰۲ء

گوپی چند نارنگ

نظام صدیقی

Hasnain Sialvi

بیسویں صدی کی فکریات و تصورات اور اردو ادب

روایتی ترقی پسندی اور روایتی جدیدیت کے منصوبوں کے کتبہ لکھنے کا وقت آگیا ہے۔ فی زمانہ مابعد جدیدیت پسند مابعد نو آبادیات پسند، سیاہ فام مزاحمت، لاطینی امریکی ادب، جنوب ایشیائی ادب اور بالعموم ایشیائی افریقی ادب اور نئے عہد کی تخلیقیت کے علمبرداروں کا مشترکہ اعلانیہ ہے کہ جدیدیت کا پروجیکٹ کلی طور پر ناکامیاب ہوگیا ہے۔ جدیدیت محض ایک اسطورہ ہے۔

ہندستانی تناظر میں بیسویں صدی کے آغاز یعنی ۱۹۰۹ میں ہی مہاتما گاندھی نے استحصال آگیں مغربی طرز کی ترقی اور فروغ کا کتبہ بے محابا لکھ دیا تھا۔

"ہندستان کی نجات اس اکتساب شکنی میں ہے جو کچھ بھی اس نے گزشتہ پچاس سالوں میں اکتساب کیا ہے"۔

قومی مہابیانیہ میں امبیڈکر نے سب سے پہلے مغربی طرز کی ترقی اور فروغ کے ماڈل رد تشکیل کی اور نئے متبادل تہذیبی، سیاسی اور اقتصادی پروجیکٹ کو برملا پیش کیا۔ یہ ان دو بڑی ہستیوں کا عظیم "سامنا" دونوں کے لیے انقلاب

انگیز تھا۔ امبیڈ کر سے گاندھی نے دلت، آدی واسی، آدی دراوڑ اور تانیثی توانائی اور تحرک کا ادراک و عرفان حاصل کیا اور گاندھی جی کے باعث امبیڈ کر نے روحانیت، مذہب کے جوہر اصل کی معنوبت و اہمیت کو اپنی روح کا زندہ اور دھڑکتا ہوا حصہ بنایا۔ اگرچہ اس باہمی تاثر پذیری کے سلسلہ ہائے دور دراز یا اندیشہ ہائے دور دراز کو دونوں فریقین نے کشادہ دلی سے تسلیم نہیں کیا لیکن ہندستان کی آرائش خم کا کل میں دونوں یکساں نوعیت کی سیاسی، تہذیبی، روحانی اور اقتصادی تاملات کی آمیزش کی دعوت دیتے محسوس ہوتے ہیں۔ روزی روٹی کے ضمن میں ان کے افکار و عقائد میں جہاں فکری ہم آہنگی اور ہم دردی کار فرما ہے، وہاں دوسری طرف روحانی، اخلاقی اور تہذیبی تسلسل و تواتر میں بھی فکری اور جذبی یک جہتی نمایاں ہے۔

ٹھیک ایسے ہی مابعد جدیدیت پسند، مابعد نو آبادیات پسند اور سیاہ فام مزاحمت پسند فنکاروں کے انقلابی تخیلات اور احتجاجات میں نیتشے، طالسطائی اور فلوبیر کی فکری بازگشت کار فرما ہے۔ لیکن وہ لوگ اس معنی خیز تاثر پذیری کا فراخدلی سے اقرار نہیں کرتے ہیں۔ مہاتما گاندھی کا اکتساب شکنی اور امبیڈ کر کا رد تشکیل کا فکر آلود مشورہ ہمارے گزشتہ پچاس سال کے گرم و سرد تجربات کے سلسلہ میں کس قدر موزوں اور فکر انگیز ہے؟ قومی تحریک کے علمبردار جواہر لعل نہرو اور ابوالکلام آزاد، سول نافرمانی اور ہندستانی روایت کے قائد جے پرکاش نارائن اور میرا بہن، سماجی انصاف اور احترام نفس تحریک کے راہنما ایوتھی تھاس اور پیری یار ای وی راما سوامی اور سوشلزم کے راہبر رام منوہر لوہیا نے انسانی حقوق اور انسانی ترقی کے کم سے کم پروگرام کے طور پر ہندستان کے عوام سے "کافی غذا، لباس اور مکان" کا وعدہ کیا تھا لیکن ہم اس وعدہ کے ایفا میں بری طرح ناکامیاب ہوئے ہیں اگرچہ ہم اپنے نیوکلیر بم کی بابت بلند بانگ دعوے کر سکتے ہیں۔ آزادی پامال غریب طبقہ کے لیے بنیادی طور پر ایک بدترین نوعیت کی فکریاتی نو آبادیت ثابت ہوئی ہے۔ فی زمانہ دلت، آدی واسی، آدی دراوڑ اور پاریا (اچھوت) روایتی ترقی پسندی اور روایتی جدیدیت پسندی کے ذریعہ

پیسے، روندے اور کچلے جاتے ہیں۔ سماجی انصاف اور عزت نفس تحریک کے لیے کارگزار دلت مفکروں، بنیاد گزاروں، خدمت گاروں اور غیر برہمن دانشوروں کے مسلسل ذہنی اور عملی سفر کی دلسوز تواریخ کو "ایک غیر برہمن ہزارہ: ایوتھی تھاس سے پیری یار تک" نامی کتاب میں مصنف وی گیتاراؤ اور ایس وی راجا دورائے کے ذریعہ مکمل طور پر قلمبند کردیا گیا ہے۔ یہ ذیلی متبادل طبقاتی مطالعات اور نئی غیر اشرافی توارخیت کے لیے ایک اہم فکرانگیز سرمایہ ہے۔ اس کتاب کے پیش لفظ کے آخری پیراگراف میں مصنفین نے کتاب کی غرض و غایت کو نہایت عمدگی اور بصیرت سے پیش کیا ہے۔

"ہم نے اس کتاب میں یہ دکھانے اور بحث کرنے کی کوشش کی ہے کہ ایوتھی تھاس، پیری یار اور پھولے اور امبیڈکر غیر معمولی بصیرت، گہری یک دردی (Empathy) اور عظیم اور یجنل تخیل سے مالامال شخصیت کے مالک تھے۔ وہ اپنے معاشرہ میں رائج شدید بے انصافی، تکلیف، مصیبت اور بدترین جہالت کی فطرت کی بابت نہایت گہرے طور پر حساس واقع ہوئے تھے۔ اس غیر معمولی احساس کی شدت نے ان کی انسانی تفہیم کو ایک نہایت طاقتور ویژن عطا کیا تھا جس نے ان کے افہام و تفہیم، تجزیہ اور عمل کی آفاقی درجہ بندیوں کی نشوونما میں بھرپور تعاون کیا تھا"۔

اس کتاب کی جاذبیت، معنویت اور اہمیت نہ صرف اس کے تخلیقی مختصر بیانیوں میں رونما ہوتی ہے بلکہ آدی دراوڑوں، پنچموں، غیر برہمنی (پاریا) اچھوتوں اور دوسرے ذیلی طبقوں کی تحریکات اور دلدوز واقعات کے دیانتدارانہ اور محتاط تجزیوں میں نمایاں ہوتی ہے۔ ایوتھی تھاس، ایم مالی لامانی، تھیاگوریا چھیتی، ڈاکٹر ٹی ایم نائر (غیر برہمنی منشور کے صدر مصنف) کے آدرشوں، نظریوں اور خیالوں کے رول کی منصفانہ قدرشناسی اور قدر سنجی متاثر کن ہے۔ یونیسکو کے ذریعہ عطا کردہ خطابات "نئے عہد کے پیامبر" اور جنوبی ایشیا کے سقراط پیری یار ای وی راما سوامی (۱۹۷۳-۱۸۷۹) پر ابواب خصوصی طور پر قابل مطالعہ اور قابل غور و فکر ہیں۔ حکومت ہند نے اپنے اس مایہ ناز سپوت کو

نہایت بے التفاتی سے محض رسومیاتی طور پر مورخہ ۱۷ر ستمبر ۱۹۷۸ کو ایک یادگاری ٹکٹ جاری کر کے خراج تحسین ادا کیا ہے۔ لیکن پیری یار کی پچانوے سالہ زندگی کی ناقابل تسخیر اولوالعزمی، مستقل مزاجی، بے نیازی اور انتہائی درجہ کی بے لوث قربانی کے مطالعہ سے ذہن میں بے اختیار یہ چبھتا ہوا سوال انگیخت ہوتا ہے کہ آیا ان کا غیر معمولی ذیلی متبادل طبقاتی مطالعات اور ذیلی طبقات کے لیے ان کی عظیم خدمات کیا عالمی نوبیل امن انعام کی مستحق نہ تھیں؟ ان کی انتھک زندگی اور سرگرم ادبی خدمات ریسرچ اسکالروں، صحافیوں، دانشوروں بعینہ تواریخ، عمرانیات، تہذیب، ادب اور فنون لطیفہ کے ماہرین کے لیے بیک وقت فیضان کا سرچشمہ ہے۔

"ہندستان ۲۰۲۰: ایک خواب عرفان: نئے الفی کے لیے" مصنف ڈاکٹر عبدالکلام اور سوامی سندر راجن ایک حسین اور بصیرت آگیں مشترکہ کاوش ہے۔ تخلیقیت سائنس، آرٹ اور اسراریات کا بھی مغز اصل ہے۔ آرٹ ان کے درمیان ایک سرنگا پل ہے۔ دوسری عہد ساز کتاب "عظیم تقسیم" ڈاکٹر رفیق ذکریا کی تصنیف ہے جو تکثیری ویژن اور انسانیت کی ترجمان ہے۔ یہ اقلیتوں اور اکثریتوں کے درمیان ایک نئے توازن اور تناسب کی معنی خیز جویا ہے۔ یہ دراک اور بصیرت آگیں تہذیبی اور ذیلی متبادل طبقاتی مطالعات اور روشن فکر اور روشن خیال سائنسی بصیرتیں، مقامی، قومی اور بین الاقوامی سطح کی وسیع ترنگ مالا پر بیسویں صدی کی فکریات اور تصورات کے مثبت اور منفی کردار کا بھرپور تجزیہ کرتی ہیں۔ آج کل اردو ادب اور تنقید نئے ہزارہ کی ایک نئی فکریاتی اور جمالیاتی (پیراڈائم شفٹ) ماڈل آفرینی اور حسین و زریں مستقبل جوئی کی طرف مائل ہے۔

فرانسیسی فلسفی برگسوں نے کہا تھا: "ہم اپنے ماضی کے صرف ایک چھوٹے حصہ کے ساتھ سوچتے ہیں لیکن اس کے برخلاف جب ہم کوئی خواہش کرتے ہیں، ارادہ کرتے ہیں اور عمل کرتے ہیں تو اپنے پورے ماضی کے ساتھ، اپنی روح کے اور یجنل میلان کی پوری توانائی سے اس میں مستغرق ہوتے ہیں"۔

کوئی بھی فکری نظام جو محض اصول حقیقت کو ملحوظ رکھتا ہے اور اصول خواب کو نظرانداز کرتا ہے اور ماضی کی اجتماعی دانشمندی اور ہوشمندی سے استفادہ نہیں کرتا ہے، وہ یقیناً ناکامیاب ہونے کے لیے مجبور ہے۔

کیسے ایک ماڈل ایسی تنگ نظر تحدیدات کے ساتھ کام کرسکتا ہے؟ بغیر اپنے لوگوں کے ماضی کی تفہیم، اپنی تہذیبی اور روحانی وابستگی کی آگہی، اپنے داخلی وجود کی حسیت و بصیرت اور اپنے اجتماعی روح کے احساس و عرفان کے بغیر کیسے کوئی معنی خیز تصور وجود پذیر ہوسکتا ہے؟ جیسا کہ کوراہ میتھیو نشاندہی کرتے ہیں: ''کوئی ماڈل جو اپنے عوام کی معلومات کے مصادر کے مکمل طور پر انکار اور انہدام پر منحصر ہوتا ہے، وہ کبھی بھی دلنشیں اور قابل استقبال نہیں ہوسکتا ہے۔ ہم کوئی فکری اور جمالیاتی ماڈل عوام کے محسوس شدہ تجربات اور صدیوں کی جمع کردہ دانائی اور بصیرت کی راکھ پر کبھی بھی تعمیر نہیں کرسکتے ہیں اور نہ ان کے عزت نفس اور قومی آگہی و عرفان کو کچل سکتے ہیں۔ وہ خصوصی راستہ جو ہم منتخب کرتے ہیں وہ ایک خاص نوعیت کے معاشرہ، تہذیب، ادب اور تنقیدی رویہ اور برتاؤ کو متعین کرتے ہیں۔ ہم ان کے ساتھ جیتے اور مرتے ہیں''۔

بہت سارے دیسی قبائل اور متعدد مذاہب جیسے ہندو، جین اور بدھ دھرتی کو مقدس تصور کرتے ہیں۔ نتیجتاً ان کے گہوارے میں جن تہذیبوں، قدروں، ادبیات اور اسالیب حیات نے نشو و نما پایا ہے، انھوں نے فطرت کے ساتھ مقدس وجود کے مانند نہایت احترام سے سلوک کیا اور اپنے ذاتی اور قومی فوائد کے لیے فطری ذرائع و وسائل کا استحصال نہیں کیا بلکہ ہمیشہ ان کی وجودی اور نامیاتی تحفظ و بقا کا بھی لحاظ رکھا ہے۔ زرخیزی کا مسلک ایک قدیم تر تصور ہے جس کا تذکرہ کسی بھی معیاری کتاب میں دستیاب ہوسکتا ہے جو آثار قدیمہ سے متعلق ہو۔ دھرتی میرے زاویہ نگاہ سے ایک تہہ دار وجود ہے۔ موجود (Existense) کے تصورات، مایا، آفاق اور تکوین (Becoming) اور دھرتی ماں ادب اور تہذیب کا خون اور گوشت ہیں۔ زندگی اور ادب کی نامیاتی ارتقا میں

تہذیبی جڑوں کی معنویت اور اہمیت وہ چٹان آسا اساس ہے جس پر زندگی اور ادب کا پورا قصر کھڑا ہوتا ہے۔

لیکن سفید فام آدمی کا ایقانی نظام یہودی اور نصرانی مذہبی عقائد پر استوار ہے جو قطعاً مختلف ہے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ آدمی فطرت کی تسخیر کے لیے پیدا کیا گیا ہے۔ فطرت کی تسخیر سے دوسرے آدمی پر تسلط قائم کرنے تک ان کے استحصال کُن فلسفہ کی توسیع ہوئی تھی۔ ۱۹۱۴ تک دنیا کی آراضی کا ۴ء۸۴ فیصد حصہ یوروپین کے ذریعہ نوآبادیات میں تبدیل کردیا گیا تھا۔ سیسل روڈ اس ماڈل کی بابت نہایت فصاحت سے اظہار کرتا ہے۔

"ہم کو بہر نوع نئی آراضی حاصل کرنی چاہیے جس سے ہم آسانی سے خام مال حاصل کرسکتے ہیں اور بیک وقت سستی غلامانہ محنت و مشقت کا بھی استحصال کرسکتے ہیں جو ہم نوآبادیات کے دیسی باشندوں سے آسانی سے حاصل کرسکتے ہیں اور نوآبادیات ہماری فیکٹریوں میں پیدا کردہ بیشی فالتو مال کے لیے ذخیرہ گاہیں بھی فراہم کریں گی۔"

فی زمانہ بھی ترقی اور فروغ کا یہ ماڈل نہیں بدلا ہے۔ یہ نئی شکلوں میں فیشنی عالمیت اور مصنوعی فیاضیت کے ساتھ ہمارے تعاقب میں رونما ہوا ہے۔ پارنان نے اس کو نشان زد کیا ہے۔

"ترقی یافتہ قوموں نے تیسری دنیا کے ممالک کی مدد کرنے کے لیے اور ترقی اور فروغ کے اسی راستہ پر آگے بڑھانے کے لیے ایک نیا مشن اپنے لیے تلاش کیا ہے جس پر مغرب نے کئی صدیوں سے باقی ماندہ انسانیت کی راہنمائی کی ہے۔"

محض ایک طائرانہ نگاہ نشاندہی کرتی ہے جو کچھ بھی ترقی پذیر ملکوں میں ہورہا ہے، وہاں نوآبادیاتی دور اور آزادی و ترقی کے نئے عہد میں بھی پوشیدہ تسلسل برقرار ہے۔ نوآبادیاتی حکمرانوں کی جگہ دیسی نوآبادکار حکمرانوں کے ایک نئے گروپ نے لے لی ہے۔ لازمی طور پر، غریب و امیر کے مابین خلیج نہ صرف صنعت گزیدہ ممالک اور تیسری دنیا کی اقوام میں بڑھی ہے بلکہ یہ غریب اقوام

میں بھی فزوں ہوئی ہے۔ ناگزیر طور پر، یہ ایک پوشیدہ تسلسل کی کہانی ہے۔ یہ استحصال، تغافل، مظلومیت، بے توقیری، بے اختیاری، بے طاقتی اور بیکراں جبر و تشدد کے تسلسل کی المیہ داستان ہے۔ حکمراں اشرافیہ ہندستان میں اور متعدد ترقی پذیر ملکوں (تھائی لینڈ، ملیشیا، انڈونیشیا، ساؤتھ کوریا اور پاکستان) میں متواتر عالمی اشرافیہ سے اپنے تصوراتی فکر اور اسی طرح کی زرق برق طرز زندگی، گفتار و کردار میں پوشیدہ مفاد کے تحت یکساں اور وابستہ ہیں۔

آزاد تجارت اور کھلا بازار ہموار کھیل کے میدان میں کھلی مقابلہ آرائی کی نہایت کشادہ دلی سے دعوت دیتا ہے۔ بیشک اس سے زیادہ انصاف کی بات اور کیا ہوسکتی ہے؟ لیکن جب طاقتور، کمزور سے ہموار کھیل کے میدان میں سامنا کرتا ہے تو انجام تو پہلے سے ہی روز روشن کی مانند عیاں ہے۔

عدم توازن گزیدہ طاقت کے رشتوں میں جو ناہمواری عالمی سطح پر اور اسی طرح ترقی پذیر ملکوں میں موجود ہے۔ حکمراں اشرافیہ اپنی آبادی کے بڑے حصہ کے لیے ممکنہ طور پر امن اور کامیابی کے لیے متمنی نہیں ہوسکتی ہے۔ ان کو اپنے پوشیدہ مفاد کے لیے عدم توازن گزیدہ طاقت کے رشتوں کو عمداً برقرار رکھنا پڑتا ہے۔

آج دنیا کے ترقی پذیر ممالک کی اکثریت کے لیے (ہندستان مستثنیٰ نہیں) ساختیاتی اصلاحی اور امدادی پیکیج (SAP) زندگی کی ایک بے رحم سچائی ہے۔ ۱۹۸۰ کے ابتدائی دنوں میں شروع کردہ ورلڈ بینک کی یہ پالیسی (بعد میں اضافہ شدہ IMF کے مضبوط کن پیکیج کے ذریعہ) ترقی پذیر ملکوں کی داخلی اور خارجی حساب کتاب میں شدید ترین عدم توازن کو سدھارنے کے لیے ایک مختصر دورانیہ کی ترکیب (ڈول) ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ سیپ (SAP) کی ذمہ دار ایجنسیاں رائے دہندگی کے حقوق کی ضمن میں امیر ملکوں کے ذریعہ کنٹرول کی جاتی ہیں۔ وہ غریب ملکوں میں بناشرکت غیرے کام کرتے ہیں۔

سب سے بڑی ستم ظریفی یہ ہے کہ نہ تو ورلڈ بینک اور نہ IMF امیر ممالک کے خلاف مزاحمت کی قوت رکھتا ہے، نہ اپنے پروگرام اور پالیسیوں کی

ترمیم میں کوئی رول ادا کرتا ہے اور نہ ان کی حکمت عملیوں کو متاثر کرنے کے لیے کوئی کوشش کرتا ہے۔ معاصر عالمی اقتصادیات کی مقدس تثلیث (ورلڈ بینک، آئی ایم ایف اور WTO) تجارتی مسائل پر ایک مشترکہ اقتصادی فلسفہ پر عمل پیرا ہے۔

مشرق ایشیائی ملکوں کے بحران کو در حقیقت بھاری منافع کی امید لگائے جانے والے سرمایہ کے تحرک کے شدید دباؤ میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ اس کا پہلا شکار تھائی لینڈ تھا جہاں سے یہ چھوت نہایت سرعت سے ملیشیا اور انڈونیشیا کی جانب پھیلی اور آخر میں اس نے جنوبی کوریا کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ فی الحقیقت ان تمام ملکوں نے مختصر دورانیہ کے خارجی سرمایہ پر طویل دورانیہ کے مصارف کو پورا کرنے کے لیے حد سے زیادہ بھروسہ کیا تھا جس نے جنوب ایشیائی اور مشرق ایشیائی ملکوں میں آخرکار حالیہ اقتصادی بحران کا عذاب نازل کیا۔ مشرق ایشیائی ممالک کا بحران بڑھتا جارہا ہے۔ لہٰذا IMF کی پالیسیوں پر مذاکرہ بہت سرگرم ہوگیا ہے۔ آئی ایم ایف کے بڑے عہدہ دار اپنے موکل ملکوں کی گھریلو اقتصادیات کو نچوڑنے کے اپنے اکبری اقتصادی رویہ کی اونچی درکی سود کی رقم کے ذریعہ، سخت گیر مالیاتی حکمت عملیوں اور گورنمنٹ بجٹ میں کٹوتی کے وسیلہ سے برابر پرزور دفاع کرتے رہے ہیں۔ لیکن اس ضمن میں چند بڑے دور اندیش ماہر اقتصادیات کی پیش گوئیاں حرف بہ حرف صحیح ثابت ہوئیں۔ تین ممالک (تھائی لینڈ، انڈونیشیا اور جنوبی کوریا) آئی ایم ایف کی براہ راست سرپرستی میں گہری تاریک گپھا میں غرق ہوگئے ہیں۔

لاطینی امریکہ، افریقہ اور ایشیا پر سیپ (SAP) کے مختصر تخلیقی بیانیہ کے مطالعہ سے مجھ پر منکشف ہوا ہے کہ تقریباً ساٹھ ملکوں میں سے صرف دو ملک (ہندستان اور چین) اس اقتصادی طوفان کے شدید بگولوں میں کچھ حد تک پائیدار ثابت ہوئے ہیں جس نے پورے ایشیا کو اپنا نشانہ بنایا تھا۔ یہ دونوں ممالک بھی ورلڈ بینک کے ساختیاتی اصلاحی اور امدادی پیکیج اور سرپرستی کے مرہون منت رہے ہیں۔ چین کی حکومت نے اس کا اپنی عزت نفس کے مسئلہ کے طور پر

سامنا کیا اور اپنی کرنسی رین من بی کو بے قدر اور بے توقیر نہیں ہونے دیا۔ چین کی حکومت دعویٰ کرتی ہے کہ ایشیا کی اقتصادیات کی بحالی اور پائیداری کے لیے یہ ایک بہت بڑی خودایثاری ہے۔ ہندستان کا تجارتی خسارہ اس نقطہ تک پہنچ رہا ہے جہاں ۱۹۹۱ کے تاریک سائے ابھر رہے ہیں۔ چند گھریلو صنعتیں مزید تحفظ و بقا کے لیے لگاتار شوروشرابہ برپا کیے ہوئے ہیں۔

سیپ (SAP) کے تعاقب سے پیدا ہونے والی ماحولیاتی بدحالی الم انگیز ہے۔ سیپ (SAP) اور قابل پرورش ماحولیات میں قطعاً ہم آہنگی نہیں ہے۔ ہندستان سے صارفیت، تجارت کاری اور برآمدی مسابقت نے گمبھیر ماحولیاتی بحران کو پیدا کیا ہے۔ ایک میزبان حکومت کے قومی اغراض و مقاصد اور ملٹی نیشنل کے عالمی اغراض و مقاصد میں شدید کشمکش ہے اور ہمارے ملک میں گلوبلائزرس (عالمیت کنندگان) کے ایجنٹ اس حقیقت سے ناواقف محض ہیں کہ حقیقی ہندستان کیا ہے؟ ہندستان اور انڈونیشیا جیسے ممالک کے لیے دو وقت کی روٹی سب سے زیادہ اہم ہے اور ملٹی نیشنل اداروں کو غلہ کی پیداوار میں قطعاً دلچسپی نہیں ہے۔ وہ محض مشروبات کی جگمگاتی صنعتوں میں دلچسپی رکھتے ہیں جس سے صرف امیر لطف اندوز ہوسکتا ہے۔ اس نوعیت کی کشمکش اور آویزشیں مختلف مسائل پر دیکھی جاسکتی ہیں۔ خصوصاً گھریلو پیداوار کی قدر و قیمت کو کیسی نظر سے دیکھا جاتا ہے؟ مقامی اور زراعتی وسائل کے استعمال اور افادیت کی در کیا ہے؟ مشرقی ایشیا اور روس میں عالمیت کا اسطورہ اپنی چمک دمک قطعاً کھو چکا ہے۔ یہ عالمیت کا خونخوار بھیڑیا ہے جس نے ان کی اقتصادیات کو نگل لیا ہے۔ صرف ملٹی نیشنل اور گلوبلائزرس (عالمیت کنندگان) ہمارے بنیادی مسائل حل نہیں کرسکتے ہیں؟ ان کو صرف ہمارے ذریعہ ہی حل کیا جاسکتا ہے۔

گزشتہ پچاس سالوں میں جب سے ہندستان آزاد ہوا ہے ہمارا عین مقصد مغرب سے ہمسری کا خواب و خیال ہے جہاں تک ممکن ہوسکے۔ ہم نے ان کی سائنس، ٹکنالوجی، سیپ (SAP) اور ان کی جاگتی جگمگاتی جدیدکاری اور صنعت کاری کو مستعار لیا ہے۔ ہم یقین کرتے تھے کہ ہم مغربی تصورات اور

ترقی و فروغ کے ماڈلوں کو بغیر بے جڑی کی قیمت چکائے ہوئے اپنے وجود میں جذب و پیوست کر سکتے ہیں۔ اس کا بہت بڑا خمیازہ ہم کو سماجی، تہذیبی، ادبی، تنقیدی اداروں اور معیاروں، اقتصادی اور ذیلی طبقاتی ظلم و تشدد اور اخلاقی اور روحانی زوال کی صورت میں بھگتنا پڑا ہے۔

یہ روز بروز واضح ہوتا جارہا ہے کہ زندگی، ادب اور آرٹ میں ذوقی بے حسی، ذہنی مفلسی اور روحانی نابینائی کے ساتھ کسی نوعیت کا مستعار ترقی اور فروغ کا ماڈل، تصور، نمونہ کسی بے حد مختلف اور جداگانہ معاشرہ، تہذیب اور اقداری نظام میں کار آمد اور مفید مطلب نہیں ثابت ہوا ہے اور نہ مستقبل میں ثابت ہوگا۔ نتیجتاً وولف گانگ ساش کو نشان زد کرنا پڑا۔

"اب اس کے کتبہ کو لکھنے کا "عین" وقت آگیا ہے"

The time is ripe to write it's obituary

نئے قومی اور عالمی تناظر میں یہ فکر و آگہی مزید فروزاں ہو رہی ہے کہ مابعد جدید اردو ادب اور تنقید کی ترقی اور فروغ کے نئے ماڈل کو اپنے معاشرہ اور مقامی تہذیب کی اپنی سماجی، تہذیبی، ثانوی تہذیبی (Subaltern) کے روحانی اور جمالیاتی قدروں کا محاسبہ کرنا ناگزیر ہے۔ اس اردوئی مابعد جدید تخلیقی حسیت اور بصیرت نے اس ضرورت پر بھی زور دیا ہے کہ اپنے روحانی ماضی کو اپنے مستقبل کے نئے امکانات سے اپنی مابعد جدید صورت حال کو مد نظر رکھتے ہوئے منسلک کرنا چاہیے۔ اگرچہ اردوئی مابعد جدیدیت، مغربی مابعد جدیدیت، مابعد ساختیات اور مابعد نوآبادیات سے کچھ حد تک متاثر ہے لیکن یہ کبھی بھی اپنی ثقافتی جڑوں کو نظرانداز نہیں کرتی ہے اور نہایت مضبوطی سے ان سے ہم آہنگ رہی ہے۔ مسائل کی بابت اس کا ذہنی رویہ اور برتاؤ محض دانشورانہ نہیں ہے یہ سالم (Holistic) زاویہ حیات و کائنات کا امین ہے اور بے محابا اپنے اخلاقی، وجودی، عرفانی اور روحانی تاملات اور تفکرات کو منعکس کرتا ہے۔ یہ ہمیشہ مابعد جدید بصیرت اور اپنی روایت کی زندہ اور دھڑکتی ہوئی ہوشمندی اور دانشمندی کے درمیان ایک ست رنگے پل کی تعمیر پر تاکید کرتا ہے اور اس ضمن میں روایتی

ترقی پسندی اور روایتی جدیدیت پسندی کے مردہ مستعار عناصر کی رد تشکیل میں ذرا بھی جھجک محسوس نہیں کرتا ہے جو ریزہ کار کارٹیزین ورلڈ ویو (زاویۂ حیات و کائنات) کے مرہون منت ہیں۔ ان کے برخلاف یہ سالم زاویۂ حیات و کائنات مصنف، متن اور قاری کے درمیان باہمی تفاعل کو ناگزیر تصور کرتا ہے۔ ذوق سلیم اور تخلیقی بصیرت کا امین اہل قاری تخلیق کے ایک متوازی عمل کو بروئے کار لاتا ہے۔ ہندستانی شعریات کی رو سے شاعر کے ذریعہ محسوس شدہ اور تجربہ کردہ رس (Emotivity) کی تخلیق ترسیل، ''سہردے'' صاحب دل قاری تک کی جاتی ہے جس کی تنقیدی کارکردگی سمالوچنا (مشترکہ تخلیقیت افروز تنقید) کو جنم دیتی ہے۔ ذوق سلیم اور تخلیقی بصیرت کے امین اہل قاری کا رول تخلیقی عمل میں ایک شریک کار کے مانند اپنی امکانی تخلیقی صلاحیت کے باعث اور یجنل متن کو اپنی قرات سے انگنت پیکروں میں باز تخلیق کرتا ہے۔ لیکن یہاں یہ لطیف ترین خط تقسیم بھی ہے۔ تخلیقی عمل ایک تخلیقی سلسلۂ کار ہے لیکن تخلیقیت ایک درخشاں نتیجہ ہے۔ یہ ایک وسیع تر معنوں میں ایک سالم و ثابت تخلیقی خواب عرفان (ویژن) ہے۔ یہ ایک نئی تخلیقیت افروز ماڈل آفرینی ہے۔ تخلیقیت اور معنویت سیاقی ترجیحات کی حامل ہے لیکن سیاق لامحدود ہے۔

مابعد جدید مصنفین، شعرا، ڈرامہ نگار اور ناقدین غیر تخلیقی ترقی پسند اور فارمولا گزیدہ جدید اردو ادب کے معتدبہ حصہ کو شعوری طور پر رد کر رہے ہیں جو ابھی بھی نام نہاد جدیدیت گزیدہ کلیشے آلود، سڑی گلی لفظیاتی تشکیلات، بوسیدہ فکری نمونوں، بے معنی اور بے مقصد ابہامات، اہمالات، اشکالات، اسطورہ، نت نئی اسطورہ سازی اور علامات پرستی اور اندھی، لولی لنگڑی تقلید، تحکیم اور تکسیر کے جوہڑوں میں محبوس ہے۔ علاوہ ازیں وہ دوسری طرف کسی بھی نوعیت کے مورخ سیاسی پروگرام کے بھونپوؤں، سیاسی ادبی پوشیدہ مفادوں، نعرہ باز رسومیاتی قلابازیوں یا نام نہاد ترمیم اور درستگی کے اصطلاح کناں عصاؤں کی وہ بے محابا رد تشکیل کر رہے ہیں۔ وہ نہایت فطری طور پر ایک نئی فکریاتی اور جمالیاتی ماڈل کی تبدیلی کی طرف مائل ہیں۔ وہ متواتر نئے نشانیاتی اور معنویاتی

آفاق کی نشاندہی کر رہے ہیں اور معاصر اردو ادب کی سرحد کی توسیع کر رہے ہیں۔ محولا بالا مردہ تحریکوں کے ازکار رفتہ علمبردار آجکل اردو ادب کو دولت جمع کرنے اور یہاں وہاں کے انعام حاصل کرنے کی گھٹیا سازش رچنے کے رسومیاتی ذرائع کے طور پر استعمال کر رہے ہیں۔

لیکن یہ بے ہودہ اور بے معنی مظہر مابعد جدید ادب میں نئی حقیقی تخلیقیت، عصریت، معنویت اور ادبیت کی لہر کو روکنے اور دبانے میں کامیاب نہیں ہوئی ہے۔ مابعد جدید تناظر کے نئے اصول حقیقت اور اصول خواب کے تحت ایک نئی اضافی تخلیقیت، ایک نئی اضافی عصریت، ایک نئی اضافی معنویت اور ایک نئی اضافی جمالیت اور فنیت ناگزیر ہے۔ معاصر بدلتے ہوئے منظرنامہ میں انقلاب انگیز ترجیحات کی تبدیلی رونما ہوئی ہے۔ نئے عہد کی تخلیقیت کا ایک جشن جاریہ متواتر قائم و دائم ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ مابعد جدید ادب اور تنقید کی نئی لہر کے روح رواں ہیں۔ ان کا تنقیدی اور فکری شاہکار "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" اردو کی تنقیدات عالیہ اور شعریات عالیہ میں ایک تاریخ ساز معنویت اور اہمیت کا امین ہے۔ ایک صدی قبل ۱۸۹۳ میں اولین تنقیدی اور نظریاتی کارنامہ مولانا الطاف حسین حالی کا "مقدمہ شعر و شاعری" شائع ہوا تھا۔ ایک صدی کے بعد ۱۹۹۳ میں نارنگ کے تازہ کار اور نادرہ کار فکرانگیز تنقیدی اور فکری صحیفہ عالیہ نے اردو تنقید اور شعریات کے چہرہ کو تمام آنے والے وقتوں اور یگوں کے لیے یکسر تبدیل کر دیا ہے۔ یہ اردو کی ادبی فکریات میں ایک موڑ ہے۔ یہ سورج کی شعاؤں کا ایک بیکر (ٹونٹی دار پیالہ) میں جمع کرنے کی کوشش نہیں ہے یا ایک چائے کے پیالہ میں طوفان برپا کرنے کے مترادف نہیں ہے۔ مغرب اور مشرق کی شعریات اور فکریات کا جامع و مانع ایک لطیف اور رفیع تر تجزیاتی، تنقیحاتی و تفسیراتی، عالمی، قومی اور مقامی منظرنامہ تقریباً چھ سو صفحات کے گرانڈیل حجم کے ساتھ درحقیقت ناممکن کو ممکن بنانے کا معجزہ ہزار شیوہ ہے۔ یہ اردو کی مملکت میں ابدیت کے صفحہ پر ایک شاندار دستخط کے مانند ہے۔

یہ اُم النقد خصوصی طور پر تنقید و تحقیق کے عالموں کے لیے ہمیشہ منبع نور بنا رہے گا۔

نارنگ قدیم و جدید کو مکالمہ میں ہم آہنگ کرنے کی انوکھی اور انیلی تخلیقی صلاحیت سے مالامال ہیں۔ درحقیقت اپنے دانشورانہ جامع اور بصیرت آگیں مقالات "سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر" "عربی اور فارسی شعریات اور ساختیاتی فکر" "تنقید کے نئے ماڈل کی طرف" "مابعد جدیدیت عالمی تناظر میں" "ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت" "مابعد جدیدیت اردو کے تناظر میں" "مابعد جدیدیت کے حوالہ سے کشادہ ذہنوں اور نوجوانوں سے کچھ باتیں" "کیا آگے راستہ بند ہے؟" "مابعد جدیدیت کے مختلف روشن زاویے" معنویاتی اور جمالیاتی سطح پر صدیوں کے درمیان قوس قزحی پل کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کرتے ہیں۔ ہندستانی اور مغربی دانشوروں میں وہ یکتا اور نادر روزگار ہیں جو اپنی یکسر منفرد لسانیاتی، اسلوبیاتی روایت کی عظیم بصیرتوں کے ساتھ مغرب کی نت نئی فکریاتی اور نظریاتی محاوروں کو نہایت نزاکت، لطافت اور معنویت کے ساتھ مخلوط اور منور کرتے ہیں۔ کوئی بین الاقوامی دانشور سڑکوں پر بولی جانے والی ہندستانی زبان کی بول چال تک سطحی طور پر رسائی حاصل کرسکتا ہے لیکن وہ ان کی فلسفیانہ اور استعاراتی و علاقائی گہرائیوں اور بلندیوں تک حقیقی رسائی کا اہل نہیں ہوتا ہے کہ وہ ان کے سُرمیل اور بھاؤمیل کی انتہاؤں اور منتہاؤں کا حقیقی احساس و عرفان حاصل کرسکے۔ کوئی "دیسی اسکالر" یا ہندستانیت کا ماہر تیلگو، سنسکرت، بنگالی، تامل، اڑیا اور اردو اور ہندی کی داخلی فضا کا عارف ہوسکتا ہے لیکن وہ ناواقف محض ثابت ہوتا ہے جب بین الاقوامی اکیڈمی کی جدید ترین یا مابعد جدید ترین تھیوریوں کے اطراف و اکناف کی دانشورانہ سفر مدام سفر کا سنجیدہ مسئلہ انگیخت ہوتا ہے۔ اس بزرگوار کا مغرب کا مطالعہ و محاسبہ نہایت محدود ہوتا ہے جو محض اس پر منحصر ہوتا ہے جو کچھ انھوں نے یونیورسٹی میں تھوڑا بہت لیوس یا ہکسلے کو پڑھ پڑھا لیا، اگر وہ ساٹھ سالہ یا پینسٹھ سالہ بزرگ واقع ہوئے۔ اگر وہ ستر یا اسی سالہ بزرگ تر ہوئے تو وہ بس لارنس اور ویلس پر

اکتفا کر لیتے ہیں۔ ان کے برخلاف پروفیسر نارنگ معاصر ادب کے ایسے ممتاز ترین ہمہ جہت بڑے اسکالر، لطیف ترین ناقد اور صحیح معنوں میں اردو تہذیب کے زندہ، تابندہ اور پائندہ ادیب ہیں جو بیک وقت کلاسیکی زبانوں فارسی اور عربی پر بے تکلف دسترس رکھتے ہیں اور سنسکرت اور ہندی کی بھی گہری دانشورانہ حسیت اور بصیرت رکھتے ہیں۔ وہ مابعد جدید، مابعد ساختیات اور مابعد نوآبادیات کے مختلف ہم عصر رجحانات و میلانات کے اتنے بڑے عارف اور عالم ہیں جتنا کسی مغربی زبان کا بڑا اسکالر ہو سکتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ بین العلومی ڈسکورس کے نہایت قادرالکلام قاری اور مقرر ہیں۔ بیک وقت وہ جتنی ژرف نگاہی اور بلاغت سے بے تکلف لکھتے ہیں، اس سے سوگنا زیادہ معجزانہ اور کراماتی برجستگی اور دلآویزی کے ساتھ بین العلومی ڈسکورس پر نہایت فصاحت سے گل افشانی گفتار میں مستغرق ہوتے ہیں تاہم ہمہ بیداری اور ہشیاری برقرار رہتی ہے۔ مجھے تو اکثر و بیشتر ایسا شدت سے محسوس ہوتا ہے جیسے بیک وقت ناٹیہ شاستر کے بھرت رشی، ناگارجن، سوسیور، حکیم بوعلی سینا اور رومی کی روح ان کے اندر تحلیل کر گئی ہو۔ ان کی جادوبیانی، نکتہ طرازی اور دلسوزی سے سامعین کے ذہنی آفاق روشن ہو جاتے ہیں تو اندازہ ہوتا ہے کہ وہ نئے عہد کی نشانیات، معنویات، اسلوبیات، قاری اساس تنقید کے سارے مکاتیب، نئی تواریخیت، تہذیبی مادیت، ثقافتی مطالعات، ذیلی متبادل طبقاتی مطالعات، تانیثی تحریکات، مابعد نوآبادیاتی تنقیدات، مختلف نوعیت کی مشرقیات، مختلف آثار قدیمہ، دلت ادب، مختلف دیسی وادی شعریات کے سمندروں کے عظیم مہم ور ذہنی غواص ہیں۔ وہ اپنی ہمہ جہت ذہنی غواصی کے باعث نہایت روانی، خودروی اور طبعی آمد کے ساتھ ایک تہذیبی آفاق سے دوسرے ثقافتی آفاق تک رواں دواں ہوتے ہیں۔ وہ مختلف بین العلومی حسیت و بصیرت سے لبریز ہیں۔ ان کی مقامی اور قومی جڑیں اتنی گہری اور ہمہ گیر ہیں کہ انھیں ان کی کبھی بیجا نمود و نمائش کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی ہے۔ نہ کسی سطح پر بھی خواہ مخواہ عالمیت اور آفاقیت کی رد تشکیل کی ضرورت معلوم ہوتی ہے۔ ان کی ہمہ جو حقیقی دانشورانہ

آرزومندی ہمیشہ انھیں وسیع تر ادبیات عالم کے مختلف الاطراف و جوانب پر اپنی مقامی اور قومی تحریکات کو مدنظر رکھتے ہوئے وقتاً فوقتاً میعادی اور وسیع تر ذہنی یلغار پر مجبور کرتی ہے۔ اس دانشورانہ بازگردش سے کسی نئے موضوع پر ان کی کتاب وجود پذیر ہوتی ہے۔ وہ متواتر اردو ادب پر لکھتے ہیں۔ لیکن اس سے زیادہ ہندستانی تہذیب اور عالمی تہذیب پر بھی نظریاتی ڈسکورس کے مابین نہایت ژرف نگاہی سے مدلل اور منور طور پر خامہ فرسائی کرتے رہتے ہیں۔ ان کی ہمہ جہت تنقید و تحقیق میں وسیع تر عمرانیات اور جمالیات کی "وصولیات" سے نئی نشانیاتی معنویات پیدا ہوتی ہے جو بہت تخلیقیت پرور اور کیف بار ہوتی ہے یہ اردو تنقید میں یکسر اچھوتا ڈائمنشن ہے جو جمالیاتی کیفیات کی انبساط آفریں ارتعاش، اہتزاز اور ارتکاز کو اہل قاری کی قرأت میں بے اختیار پیدا کرتی ہے۔ لیکن بیک وقت اپنی اقداری حسیت و بصیرت سے نشاطِ ضبطِ مسرت کی توفیق عطا کر اس میں دانشورانہ خورشید نیمروزی ہوشمندی، بیداری اور جاگرتی بھی پیدا کرتی ہے۔

اپنی عظیم علمیت و فضیلت، اپنے حقیقی جمالیاتی ذوق سلیم، اپنی غیر معمولی ہمہ گیر اقداری بصیرت، اپنی لسانیاتی اور اسلوبیاتی مہارتوں، اپنی ساختیاتی، مابعد ساختیاتی، رد تشکیل اور نوتواریخی درک اور ہوشمندی، قاری اساس اکتشافی حسیت و معرفت اور اپنی انتہائی روشن فکر ذہانت اور حقیقی تخلیقیت کے باعث وہ ہمادری (سب سے بلند آخری ہمالیائی چوٹی) کی رفعت و عظمت تک پہنچ چکے ہیں۔ آج کل وہ مہابیر کے "مہاشونیہ" کے مطالعہ و مراقبہ میں مستغرق ہیں۔ اب بیکراں تجلی اعظم ان کا منتظر ہے۔ نہ صرف ہند و پاک بلکہ عالمی گاؤں میں نہایت منصفانہ طور پر انھیں فی زمانہ مابعد جدید تنقید، تحقیق اور ادب کا ابوالفہم اور ابوالمعانی متفقہ طور پر تسلیم کیا جاتا ہے۔ مولانا الطاف حسین حالی اور محمد حسن عسکری کے بعد وہ مایہ ناز لطیف اور رفیع ترین ناقد ہیں۔ وہ مابعد جدید تخلیقی تحریرات اور مابعد جدید تنقیدات پر اپنی وسیع تر اور وقیع تر کلاسیکی اسکالرشپ کے باعث صحیح معنوں میں مابعد جدیدیت کے کلچر ہیرو اور مسلم

الثبوت اتھرٹی ہیں۔

جیسا کہ میں نے کہیں پہلے عرض کیا کہ نارنگ ابوالفصاحت لسان بے بدل (Orator Par Excellence) ہیں۔ عالمی گاؤں میں ان کی تقاریر اور انٹرویوز کو آڈیو اور ویڈیو میں مستقبل کے لیے محفوظ کیا جارہا ہے۔ اس ضمن میں وہ نہ صرف یکسر تحیر انگیز بلکہ ایک حد تک مرعوب کن ساحرانہ احترام، استناد اور اعتبار و وقار کے شہرۂ آفاق تاجور ہیں۔ (ان کی شہنشاہانہ دلنواز مسکراہٹ نہایت متعددی کردار کی حامل ہے۔ وہ فوراً فاضلانہ رعب داب کو زائل کر کے آپ کو بھی کشادہ دل، خوداعتماد اور محبت آگیں بنا دیتی ہے) اگرچہ میں نے نارنگ کو مختلف سمیناروں اور ساہتیہ اکیڈمی کی تقاریب کے مواقع پر اردو، انگریزی اور ہندی میں گہرافشاں دیکھا ہے لیکن ان کو ہر بار نہایت تازہ کار، نادرہ کار اور طبع زاد پایا ہے اور خود کو مالامال! کبھی یہ نہیں سوچا کہ میں نے کبھی اس نکتہ کو کہیں پہلے بھی انھیں بیان کرتے ہوئے سنا ہے۔ ابھی اس صفحہ کو ختم بھی نہیں کیا تھا کہ ان کی دوسری نئی کتاب ''اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ'' شائع ہو کر میرے سامنے ہے۔ میں یقیناً ایک یکسر اور یجنل روشن دماغ مفکر کی تخلیقی اور تنویری حضوری میں ہوں۔ انھوں نے ایک مستقبل پرور ناقد اور ادیب کے طور پر ہماری فکر و آگہی میں انقلاب برپا کردیا ہے۔ ادب میں ایک انچ کا اضافہ صدیوں میں ہوتا ہے۔ وہ اردو ادب اور تنقید میں مابعد جدید فکریاتی اور نظریاتی ڈسکورس کے اولین ماہر خصوصی، ژرف بیں ناقد و ادیب ہیں۔

مابعد جدیدیت اور نئے عہد کی تخلیقیت کی تیسری لہر کے بیجا خوف و ہراس کے سبب نارنگ روایت کو ڈھال کے مانند استعمال نہیں کرتے ہیں جیسے کلاسکیت گزیدہ شمس الرحمٰن فاروقی کرتے ہیں۔ فی زمانہ فاروقی، محمد حسن عسکری کے مانند نہایت کٹر پنتھی روایت پسند میں تبدیل ہوگئے ہیں۔ مابعد جدید منظرنامہ میں دونوں محولا بالا بنیاد پرست رویے مساوی طور پر ناقابل دفاع اور تحفظ ہیں۔ بدقسمتی سے سخت گیر، بنیاد گزار روایت پسند کے تعصبات و تاثرات اور ''اجارہ دار'' مراجعت گزار، رجعت بیں جدیدیت پسند کی بازگردش انتہاپسندیاں، متشدد،

من مانے مفروضات ایک دوسرے کی توثیق کرتے ہیں۔ آخر کیسے ایک کلاسیکی شعریات مابعد جدید عہد میں مکمل طور پر محوری مقام حاصل کر سکتی ہے؟

"یکسر ٹھنڈی برف پوش جدیدیت سے زیادہ کوئی شے بنجر اور مکتبی نہیں ہو سکتی" (جارج آشیانار)

مراجعت گزار بے روح روایت (مردہ روایت) اور زندہ، نامیاتی، متحرک مستقبل بیں روایت میں زمین و آسمان کا فرق ہوتا ہے۔ معاصر اردو ادب اور تنقید میں سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ اردو کے ذہنی اشرافیہ کے ادبی آمروں، نام نہاد دیسی اسکالروں اور دانشور طبقہ کے سیاست گزیدہ ممبروں میں کلاسیکی شعریات، رومانوی شعریات، ترقی پسند شعریات، جدیدیت پسند شعریات اور مابعد جدیدیت پسند شعریات کی تہذیبی اور جمالیاتی جنگوں میں روایت کو یلغار اور دفاع کے موثر اور کارگر ہتھیار کے مانند زیادہ تر استعمال کیا جارہا ہے۔ یہ اس معنی خیز طریق کار کے یکسر خلاف روایت کی بابت مختلف رنگ و آہنگ کا تنگ نظر جزیرہ پسند رویہ اور برتاؤ ہے جس معنویت انگیز اسلوب میں زندہ اور دھڑکتی ہوئی متحرک روایت کسی شاعر، مصنف، ڈرامہ نگار، مصور، موسیقار، دستکار، اسکالراور سائنس داں کی زندگی اور صداقت پارہ میں داخل ہوتی ہے۔ کوئی بھی ذی شعور فنکار ایک خاص روایت (Langue) (لانگ) میں روایتوں (مردہ روایتوں) کی رد تشکیل کرتے ہوئے تخلیق کر سکتا ہے۔ وہ مسلسل جانچ پرکھ اور ترمیم و تنسیخ کے ساتھ اس طرح بغیر کسی روایت کی وکالت کرتے ہوئے بھی اپنے حسن پارہ (Parole) کی ایسی تشکیل و تعمیر کر سکتا ہے جو نئی اضافی تخلیقیت، نئی اضافی عصریت، نئی اضافی معنویت اور نئی اضافی ادبیت اور فنیت سے مملو ہو۔

اس ضمن میں جو بات تشویش کا سرچشمہ بن گئی ہے وہ یہ ہے کہ ادبی میدان میں روایت اور کلاسیکی شعریات کے چیمپین مستقبل گزار ہونے کے برخلاف مراجعت جو ہیں اور نام نہاد روایت اور کلاسیکی شعریات محض روز افزوں تہذیبی اور جمالیاتی رجعت پسندی کا اعتذار بن رہی ہے (خاطر نشیں ہو صفحہ ۲۰ جنوری ۱۹۹۱ آجکل (اردو) "پوسٹ اسکرپٹ، آج یہ کتاب" مصنفہ شمس الرحمن

فاروقی) وہ نئے موثر اور معنی خیز متبادل کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر کی تخلیقی صلاحیت اور رجولیت نہیں رکھتے ہیں۔ اس لیے وہ دوردراز دھند آلود ماضی کے قنطاسیہ کی بازگوئی کے مرتکب ہوتے ہیں تاکہ وہ حال اور مستقبل کی بابت اپنی فکرمندیوں، اندیشوں اور وسوسوں کو خواب غفلت میں غرق کر اپنے "معصوم خانہ" میں معصومین ادب کو نیرو کی بنسی تھما سکیں۔

اگر ہم روایت اور کلاسیکی شعریات کی بابت سنجیدہ بحث و مباحثہ کو انگیخت کرتے ہیں تو بہر نوع تین روشن نقطوں کو ذہن میں محفوظ رکھنا ناگزیر ہے۔ پہلا نقطہ جب ہم مجموعی طور پر اردو ادب اور تنقید پر گفتگو کرتے ہیں تو ہم کو روایت اور کلاسیکی شعریات کی بابت وحدانی نہیں بلکہ تکثیری تناظر میں مکالمہ کرنا چاہیے۔ یکسانیت کی ساویت (Sadism) کو برداشت نہیں کیا جاسکتا ہے۔ کیوں اردو کلاسیکی شعریات نے مکمل طور پر کبیر کو نظیر کے مانند قبول نہیں کیا تھا؟ کیوں اس نے عظیم صوفی اور ویدانتی مفکراور رشی سوامی رام تیرتھ کے غزلیہ اور نظمیہ صداقت پاروں اور خیرپاروں کو اب تک تسلیم نہیں کیا ہے؟ جو اقبال کے یار غار تھے۔ اس نے بھار تیندو ہریش چندر کو ان کے عہد میں کیوں خراج تحسین نہیں ادا کیا تھا؟ جنھوں نے پہلے اپنی غزلوں کا مجموعہ اردو زبان میں شائع فرمایا تھا۔ کیا اردو تہذیب واحدیت پسند ہے؟ وہ تکثیریت پسند نہیں ہے۔ کیا یہ قدامت پسندی، فرسودگی اور بوسیدگی کی شیدا ہے؟ جو اس نے فی زمانہ بھارتیندو ہریش چندر کے غزلیہ مجموعہ کو دوبارہ شائع کرنے کی زحمت کی ہے جب وہ اردو کو ترک کر کے ہندی ادب کے جدید عہد کے جنم داتا قرار دیے جاچکے ہیں۔ یہ واحدیت گزیدگی تکثیری انسانیت کے خلاف ہے۔ اردو ایک ہمہ گیر اور وسیع المشرب زبان ہے۔

دوسرا نقطہ خاطر نشان ہو کہ روایت کو یکسر قدامت کے مساوی نہیں تصور کرنا چاہیے۔ یہ بہ نسبت طویل اور دراز عمر یا ضعیفی کے مسئلہ کے، ایک زندہ، نامیاتی اور متحرک تسلسل اور تواتر ہے۔

تیسرا نقطہ خاطر نشیں ہو کہ کچھ روایتیں سڑ گل کر مرجاتی ہیں جبکہ کچھ

دوسری روایتیں پیدا ہو کر پختگی تک اگتی، بڑھتی اور پھلتی پھولتی رہتی ہیں۔ کوئی ایسا آخری نقطۂ وقت نہیں ہے جس پر معاشرہ، تہذیب اور فن نئی روایتوں، نئی فکریات اور نئی شعریات کی پیدائش پر پروانۂ موت کا اعلان کرتا ہے۔ اردو زبان، ادب اور تنقید نے اپنی طویل سات سو سالہ تواریخ کے بہاؤ میں زندگی کو اپنی اکبری ساخت اور فن کی اپنی اصغری ساخت میں مختلف مقامی، قومی اور بین الاقوامی فکریاتی اور جمالیاتی نظاموں کو دنیا کے مختلف حصوں سے جذب و پیوست کیا ہے اور اردو تہذیب ہمیشہ اپنی کثرت پسندی اور تہذیبی رنگارنگی کی بابت بے پایاں رواداری اور صبر و تحمل میں قابل ذکر و فکر رہی ہے۔ یہ ساری دنیا کے لیے باہمی محبت، بصیرت اور روشنی کی سفیر رہی ہے۔

پروفیسر نارنگ ایک عظیم مستقل پسند ویژن رکھتے ہیں۔ تاہم انھوں نے نہایت ہوشمندانہ طور پر روایت اور مابعد جدید اجتہاد کے درمیان خلا کو پر کیا ہے، اگرچہ وہ فرسودہ روایتوں اور نظریوں کی رد تشکیل کرتے ہیں۔ ان کا جاگتا اور جگمگاتا ہوا نشان امتیاز زندہ اور دھڑکتی ہوئی تکثیری انسانیت پسندی ہے تاہم وہ بنیادی وطور پر بیک وقت احدیت اور تکثیریت پسند دونوں ہی ہیں۔ یہ مختلف اضداد کے درمیان ایک حسین و زریں پوشیدہ ہم آہنگی ہے۔ ان کی تنقیدی تحریریں ہمیشہ صاف شفاف آرپار بیں کردار کی قابل رسا ہوتی ہیں۔ لیکن "رسائی" کی اہلیت بھی ایک قدری غیر جانبداری کی اصطلاح نہیں ہے۔ وہ ہومی بھابھا اور گائتری چکرورتی اسپیواک کی مانند نہیں لکھتے ہیں جو جامعاتی ابہام کے شہنشاہ اور ملکہ معظمہ ہیں۔ اگرچہ وہ اردو کی تنقیدی اور فکری زبان کے ساتھ زیادہ لسانی تشدد روا نہیں رکھتے ہیں تاہم وہ مسلسل ان کی ساخت و بافت اور محاورہ کی مزید توسیع کررہے ہیں جیسے مغربی مابعد جدید مفکرین اور ناقدین اس ضمن میں سرگرم ہیں۔ ہابرماس اور دریدا کے تراجم بھی خاص کلیدی جرمن اور فرانسیسی اصطلاحوں کو کامل طور پر برقرار رکھتے ہیں۔

ہر قائد کے مانند وہ اپنی اوریجنل اور آزادانہ فکر نیز سلیقہ کار کی برجستگی، مہارت، خودروی، ترکیب آفرینی اور طبعی آمد سے مالا مال ہیں۔ تاہم وہ

مخلص، بے لوث، ذہین اور سرگرم دانشوروں کی ایک مضبوط ٹیم کی ضرورت محسوس کرتے ہیں جن کے ساتھ وہ بہت عمدہ تال میل بھی رکھتے ہیں۔ اس نفیس ذہنی ہم آہنگی اور رفاقت کے باعث یہ درج ذیل ناقدین اور مصنفین کا مابعد جدید ہفت سیارہ وجود میں آگیا ہے۔ گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، نظام صدیقی، فہیم اعظمی، قمر جمیل، ضمیر علی بدایونی اور دیوندر اسر (موخر اپنے نیم علمی صحافیانہ تعصبات اور تضادات کے ساتھ) اس کے سپت (ہفت) رشی ہیں۔ مابعد جدید تنقیدی منظر نامہ میں دوسرے آواں گارد ناقدین اور مصنفین وہاب اشرفی، حامدی کاشمیری، ابوالکلام قاسمی، بلراج کومل، شافع قدوائی، عتیق اللہ، صادق، سلیم شہزاد، احمد سہیل، انیس اشفاق، شین کاف نظام، مناظر عاشق ہرگانوی، شوکت حیات اور طارق چھتاری قابل ذکر ہیں۔ یہ سورج آسا حقیقت ہے کہ اپنے کلاسیکی جدیدیت پسند تعصبات و تاثرات اور اپنی افلاطونی شدت پسندیوں، سنکوں اور ترنگوں کے ساتھ شمس الرحمٰن فاروقی اور محمود ہاشمی بھی مابعد جدید ڈسکورس سے حسب توفیق فائدہ اٹھا رہے ہیں اور اپنے تنقیدی افکار میں انھیں جذب و پیوست کر رہے ہیں۔

مابعد جدید فکریاتی اور جمالیاتی تخلیقیت افروزی اور معنویت آفرینی کا جشن جاریہ متواتر قائم و دائم ہے۔ فی زمانہ اصلاحی تحریک، ترقی پسند تحریک، رومانیت پسند تحریک اور جدیدیت پسند تحریک اردوئی روایت کا جز و لاینفک ہے۔ انسانی فکریات عالیہ میں کوئی حرف اول اور حرف آخر نہیں ہے۔ ہیرا کلیٹس اس روشن ترین لازوال نقطہ پر اصرار کناں ہے۔ وقت بہتے ہوئے دریا کے مانند ہے۔

"تم ایک ہی دریا میں دوبار قدم نہیں رکھ سکتے کیونکہ تازہ پانی کی موجیں ہمیشہ تمھارے اوپر سے گذر رہی ہیں"۔

ترقی پسند تحریک ایک سیاسی اور ادبی تحریک تھی جس کی اساس درج ذیل نظریات پر تھی۔

(ا) بورژوا فکریات اور اقداری نظام پر منحصر کلاسیکی اور رومانوی ادب سے عملی انحراف۔

(۲) تواریخ کی مادی تشریحات جیسا کہ کارل مارکس نے اپنی مادی جدلیات میں کی ہیں۔

(۳) بورژوا کے ذریعہ استعمال کردہ مذہب اور داخلی روحانی تصورات کی بابت مخالف احترام رویہ جس کو اینگلس نے عوام کے لیے افیم قرار دیا تھا۔ مارکسی فکریات نے آدمی کو اپنے مباحثہ کا محور قرار دیا۔ اس نے انسانیت کی میراث کے ساتھ خود کو جوڑا۔

(۴) اجتماعی اور افادی ترجیحات پر تاکید، اس طرح بحثیت فرد آدمی کی حسیات اور وجود کی بے قدری اور بے توقیری۔ مارکسیت نے خوداختیاری، آزادی، بطور خاص فرد کی بے لگام آزادی کی تمجید نہیں کی بلکہ اس کے برخلاف اس پر پرولتاریہ کے احکام کو قدرے مسلط کیا۔

(۵) خالص ادبی جمالیات کے ارسطوئی اور رومانوی تصورات کے خلاف بغاوت پر آمادہ خالص شاعری کا سایہ آسایا آسیب آسا تصور ہمیشہ ان کا ہدف۔ ترقی پسند نظریہ ساز ادب کو ایک خاص مقصد کے لیے بطور وسیلہ استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں۔ عوام کی انقلابی جدوجہد کی ترقی اور فروغ ہی ان کا اولین مقصد ہے۔

ترقی پسند تحریک نے محولا بالا سیاسی اور ادبی خصوصیات کے ساتھ اردو ادب پر ۱۹۳۵ سے ۱۹۵۰ تک حکمرانی کی۔ ملک کی آزادی اور پاکستان کی ایک آزاد ریاست کے مانند تخلیق تک ترقی پسند تحریک نے اردو ادب میں اپنی فکریاتی اور نظریاتی اساس کی توانائی اور تابندگی یکسر کھودی۔ اس کی جاگتی جگمگاتی شناخت یک رخے حقیقت پسندانہ رجحانات، بائیں بازو کے ریڈیکل زاویۂ نگاہ اور غریب اور بے بس محنت کش طبقات سے وابستہ تھی۔ اس تحریک کے زیر اثر اردو ادب اپنی کلاسیکی جمالیاتی قدروں کو کھو کر محولا بالا اصولوں سے مشروط ہو کر کھلم کھلا ”وابستگی کے ادب“ میں منقلب ہو گیا۔ یہ کلاسیکی جمالیاتی موقف عینیت پسند ادب اور تنقید سے شدید اختلاف رکھتا ہے۔ ترقی پسند ناقد نے ادب کے موضوعاتی مواد پر زیادہ توجہ مرکوز کی ہے۔وہ جمالیات کے پیمانہ پر ادبی متن کو

بغیر پہلے تولے ہوئے ان سے حسب دلخواہ افادی معانی و مفاہیم کو اخذ کرتا ہے جو اس کے اولین افادی مقصد کے عین موافق ہیں۔

نتیجتاً مشروط اور وابستہ پرولتاری ادب کی زبان، اسلوب بیان سادہ، حقیقی انقلابی اور عوامی ترسیل کا حامل ہوگیا۔ لیکن "ترفّع" (Sublime) کے ضمن میں "لان جائنس" کے مذاق سلیم اور رفیع آگہی سے محروم ہوگیا۔ اس میں تخلیقی ترسیل نایاب نہیں تو کمیاب ضرور ہے۔ تاہم آہستہ آہستہ ایک نئے تحریک آگیں جمالیاتی تصور کی نشوونما ہوئی اور چند ترقی پسند مصنفین جیسے کرشن چندر، منٹو، راجندر سنگھ بیدی، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، سہیل عظیم آبادی، احمد ندیم قاسمی، اپندر ناتھ اشک، دیویندر ستھیار تھی، جوگندر پال اور جیلانی بانو نے ادب برائے زندگی کے نظریہ پر عمل پیرا ہوکر اپنے ادب کے بہترین افسانوی اور ناولاتی ادب کے چند شاہکار تخلیق کیے۔ ترقی پسند تحریک کا اثر اردو ادب میں کسی دوسری تحریک سے کہیں زیادہ مثالی اور عظیم تھا۔ تاہم بہت شروع سے ترقی پسند تحریک اپنے اندر فطری تضادات وافر رکھتی تھی۔

طویل بورژوا روایتوں اور مذہبی ترجیحات کی امین تہذیب کے ساتھ مشرق کی رومانوی اور فلسفیانہ فضا میں یہ قطعی ممکن نہیں تھا کہ تمام مصنفین اور شعرا مارکسی فکریات کو تعاون دیں۔ بہت سارے ترقی پسند مصنفین نے بورژوا روایت اور اخلاقی احکام و تحریکات سے انحراف کر فکشن میں فحش اور شہوت انگیز گرم مسالوں کو دیدہ و دانستہ جذب و پیوست کیا۔ سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی کے ناموں کا اس ضمن میں تذکرہ کیا جاسکتا ہے۔ ان کے مقلدین نے اور زیادہ طوفان بے تمیزی برپا کی۔ انھوں نے اس نظریہ سے شعری روایت کی بھی نظم معرا، نظم آزاد اور نثری نظموں کے خام نمونوں سے شکست و ریخت کی تاکہ جہاں تک ممکن ہوسکے شعر و ادب زیادہ سے زیادہ عوامی ترسیل کا حامل ہو۔ انجام کار فراق اور فیض جیسے بلند پایہ شعرا نے خالص کمیٹڈ کی وفاداری سے انکار کیا اور جمالیاتی سطح پر حساس اور باشعور رہے اور اپنی غزلیات اور منظومات میں داخلی اور رومانوی کردار کو بہت حد تک برقرار رکھا۔ جوش ملیح آبادی نے غزل کے

برخلاف منظومات تخلیق کیں لیکن پابند نظم کے آداب و آئین سے وابستہ رہے۔ ان فکشن نگاروں اور شعرا نے اس ہنگامی اور غیر جمالیاتی انداز سے پیغام رسانی کا فریضہ نہیں ادا کیا جس کے سجاد ظہیر، علی سردار جعفری، کیفی اعظمی اور نیاز حیدر مرتکب ہوئے۔ تاہم انھوں نے فرسودہ روایتی موضوع، اسلوب اور ہیئت سے ٹھوس انحراف و انقطاع میں بھرپور تعاون دیا۔

فکری سطح پر جس آئیڈیولوجی نے اردو ادب میں ترقی پسند ادب کی اساس قائم کی تھی جنگ کے بعد کے زمانہ میں اس میں بہت سارے نظریاتی اختلافات اور انحرافات رونما ہوئے جن کی نظریاتی وابستگیاں چین، ٹروٹسکی اور اسٹالن سے استوار ہوئیں اور خالص مارکسی اور لینینی تصور نے ترقی پسندوں کو مختلف گروپوں میں تقسیم کردیا۔ ہر ایک دوسرے پر ترمیم پسندی، رجعت پسندی اور جھگڑالو نظریہ پسندی کا الزام عائد کرنے لگا۔ وہیں ایسے دوسرے ترقی پسند مصنفین بھی موجود تھے جنھوں نے ترقی پسند تحریک کے نظریاتی موقف کو کبھی بھی قبول نہیں کیا تھا تاہم وہ اپنے نظریہ میں زیادہ سے زیادہ غیر روایت پسند اور ریڈیکل تاعمر رہے۔ جنگ کے بعد کے دور میں ان میں سے بہت سارے لکھنے والے ترقی پسند مصنفین کے فورم سے عملی طور پر نکال دیے گئے۔ احتشام حسین ایک عظیم ترقی پسند ناقد تھے۔ کشادہ دل اور کشادہ نظر آل احمد سرور، اسلوب احمد انصاری، مجنوں گورکھپوری، ممتاز حسین، ظ۔انصاری، محمد حسن، شارب ردولوی، قمر رئیس، سید محمد عقیل رضوی، اصغر علی انجینئر اور علی حماد عباسی قابل ذکر ہیں۔

(ا) ترقی پسند آئیڈیولوجی سے وابستہ ادب میں ایقان رکھتے تھے اور ادب کو ایک خاص مقصد کے لیے وسیلہ کے طور پر استعمال کرنے میں یقین رکھتے تھے۔

اس کے برخلاف جدیدیت کسی بھی آئیڈیولوجی، عقیدہ اور نظریہ سے وابستگی کی شدید طور پر مخالفت کرتی تھی اور ترقی پسندوں کی قائم کردہ ٹھوس نئی روایت پر متواتر شب خون مارتی تھی۔ جدیدیت پسند، ادب کو قطعاً ناوابستہ اور بذات خود ایک مقصد تصور کرتے تھے۔ محض ادبی کسوٹی یا ادبیت اس کا نشان امتیاز تھا۔

(۲) ترقی پسند اردو ادب میں سادہ اور برجستہ زبان میں خارجی حقائق کی تصویر کشی پر خصوصاً زور دیتے تھے۔ جدیدیت پسند داخلی حقائق اور زاویہ نگاہ کو پیچیدہ زبان میں لطیف ترین ٹریٹمنٹ اور جمالیاتی ترسیل کے ساتھ پیش کرنے پر شدت سے اصرار کرتے تھے جس سے اردو ادب میں بے معنی اور بے مقصد غیر ضروری ابہام، اہمال اور اشکال کا مسئلہ انگیخت ہوا۔

(۳) ترقی پسند سرد منطق اور عقلیت کی پرزور وکالت کرتے تھے۔ اس کے برخلاف جدیدیت پسند نے اپنی غیر عقلی اور غیر منطقی شعری اور فکشنی تحریرات کے لیے وجدان، ویژن (شاعرانہ خواب عرفان) اور باطن کی گہرائیوں کی اندرونی آواز پر بھرپور طور پر زور ڈالا۔

(۴) ترقی پسند ادب نے آدمی کی ''ایک معاشرتی ڈھانچہ کے'' بحیثیت ایک رکن کے ترجمانی کی۔ جدیدیت پسند ادب نے آدمی بحیثیت فرد اور اس کے وجود کی شناخت پر اصرار کیا۔ گویا اس کی فردیت ہی جدیدیت کا اول و آخر مطمع نظر ہے۔

(۵) ترقی پسند ادب بحیثیت ایک موثر اور کارگر وسیلہ کے آدمی کے لیے مابعد انقلاب مثبت و مستقبل کی پیش گوئی کرتا تھا۔ جدیدیت پسند ادب نے عصر حاضر میں آدمی کی زندگی کے محض منفی، سیاہ اور وجودی اطراف و جوانب کی روحانی زلزلہ پیمائی کو منعکس کیا اور بے حد سفاک اور مہیب مستقبل کے بدخوابیہ کے امکان کو ہی دکھایا۔

اردو کے جدیدیت پسند شعرا اور ادبا زندگی کی بابت اپنی گہری قنوطیت زدگی اور فراریت کے باوجود ادب میں جمالیاتی اور فنی تحرک اور نت نئی ادبی اور شعری تجربہ پسندی میں کامل یقین رکھتے تھے اور انھوں نے متعدد کامیاب ترین فکشنی اور شعری تجربے بھی کیے ہیں۔

جدیدیت پسند تحریک نے اردو ادب میں مواد اور ہیئت کی نہ صرف ازسرنو تعریف ہی متعین کی بلکہ اس کی ازسرنو تشکیل بھی کی ہے۔ شعری تخلیقات نے نظم معرا، نظم آزاد سے مختصر نظموں تک ہی سفر نہیں کیا بلکہ انتہائی

داخلی فطرت و کردار کی نثری شاعری بھی وجود پذیر ہوئی۔ ہندستان میں شمس الرحمٰن فاروقی اردو ادب میں جدیدیت پسند تحریک کے علمبردار ناقد ہیں۔ آج کل ان کی ایک نہایت کٹر پنتھی روایت پسند میں کایا کلپ ہو گئی۔ پاکستان میں وزیر آغا ہمیشہ سے اپنی تخلیقی اور تنقیدی خیال آلود اور فکر انگیز تحریکات میں نئے خیالوں اور ساختوں کو متعارف کراتے رہے ہیں۔ انھوں نے نہ صرف تخلیقی ادب میں بلکہ جدید اور مابعد جدید ادب میں بھی خصوصی امتیازی مقام بنالیا ہے۔ وہ ایک عظیم شاعرانہ خواب عرفان (ویژن) کے ساتھ ایک اوریجنل مفکر اور روشن ضمیر دیدہ ور بھی ہیں۔

باقر مہدی ذوق سلیم اور تخلیقی بصیرت کے امین اہل قاری کا نخشتمال (Arch-Type) کے ہیں۔ ان کی دانشورانہ جہانیانِ جہاں گشتی ابھی تک مسلسل قائم و دائم ہے۔ ان کا "نائے عظیم" ان کی غیر معمولی ذہنی جسارت، ہوشمندی، تشکیک اور تمام ادبی اور فکری رخوں، نظریوں اور رویّوں کی بابت ان کی دوٹوک، منھ پھٹ باغیانہ مغز آگیں تنقید کے لیے شہرۂ آفاق ہے۔

اگرچہ وہ حقیقتاً نو ترقی پسند ہیں تاہم وہ اب بھی کٹر ترقی پسندوں اور فیشن ایبل جدیدیت پسندوں دونوں کے ذریعہ راندۂ درگاہ قرار دیے جاتے ہیں تاہم تازہ ہواؤں کے لیے انھوں نے اپنے ذہنی دریچے مسلسل کھلے رکھے ہیں۔ وہ مابعد جدید عہد میں نیتشے کے شیر کے مانند تن تنہا ہیں۔ انھوں نے ترقی پسندی اور جدیدیت پسندی کے کیمل (اونٹ) اسٹیج کا ناقابل تسخیر دیریدائی روح کے ساتھ مکمل طور پر ارتقاع کرلیا ہے۔ فی زمانہ ایک اثباتِ عظیم، اکثر ان کی منظومات اور غزلیات میں طلوع ہوتا ہے جب وہ اپنے شعری دھیان اور استغراق میں سطح مرتفع پر ایک از سر نو بچہ میں منقلب ہو جاتے ہیں۔

وارث علوی ایک دقیانوسی ہیں تاہم وہ دانشورانہ تخلیقیت اور مخالفِ احترام طبعی آمد، خودروی اور برجستگی کے ساتھ برے معنوں میں خطرناک حد تک دلیر ناقد ہیں۔ انھوں نے اردو تنقید اور فکشنی تفسیرات کی ترقی اور فروغ کے لیے ان معنی خیز خطوط پر بھرپور کام کیا ہے جس کو "بنیاد پرست" حسن

عسکری اور سلیم احمد نے متعین کیا تھا۔ وہ اکثر و بیشتر معنویاتی اور فکریاتی قحط کے ساتھ لفظیاتی اور نحویاتی سیلاب کا بری طرح شکار ہو کر ضیق النفس میں مبتلا ہو جاتے ہیں۔ تاہم وہ بیماری کی حد تک اپنی لکڑی کی تلوار سے گردن زنی کے بڑے شوقین ہیں۔

تین بڑے جید عالم ناقد سجاد باقر رضوی، انور سدید اور محمد علی صدیقی اپنی ذہنی لچک، توازن اور ہر نوعیت کے ادب کے لیے ایک حد تک غیر متعصبانہ درّاک اور حساس تنقید کے لیے نامور ہیں۔ یہ تنقیدات عالیہ اور ترقی پسند، جدیدیت پسند اور مابعد جدیدیت پسند کی تحسین و تفہیم کے لیے اپنی مخصوص دستخطوں کے ساتھ اردو ادب کی مقتدر ادبی ہستیوں میں شمار ہوتے ہیں۔

جدیدیت پسند شعری منظرنامہ میں بلراج کومل، ظفراقبال، ساقی فاروقی، بشیر بدر، افتخار جالب، عادل منصوری، محمد علوی، شہریار، ندافاضلی، قمر جمیل اور احمد ہمیش سرگرم اور فعال ہیں۔ بانی کا انتقال ہو گیا ہے۔ فکشنی تناظر میں سریندر پرکاش، انور سجاد، بلراج مینرا، رشید امجد اور غیاث احمد گدی نے جدیدیت پسند موضوعی تحریرات تخلیق کیں۔ حلقہ ارباب ذوق نے بھرپور طور پر ثابت کردیا ہے کہ حقیقی معنوں میں وہ جدیدیت کا سالم و ثابت بالائی ساخت ہے جو اردو ادب کی جامعاتی مقتدرات شکنی میں اور "فن برائے فن" کے نظریہ میں شامل اس کی مطلق قدروں کی بحالی میں کامراں رہا ہے۔ یہ ادبی ادارہ جدیدیت پسند اردو ادب کی ارتقا میں سنگ میل تھا۔ وہ جدیدیت پسند شعری اور ادبی تحریک جس کے علمبردار میراجی اور ن۔م۔ راشد پاکستان میں تھے۔ ان دونوں قد آور شعری شخصیتوں کی ترقی پسندوں کے ذریعہ صدمہ انگیز حد تک بیجا تنقید اور مخالفت کی گئی تھی جن کی کٹر اور متشدد اقدار کی وہ شکست و ریخت کرتے تھے۔ انھوں نے عملی طور پر اپنے رشتے ایسے فکری نظاموں، فکریات اور تنظیموں سے توڑ لیے جو ترقی پسند تحریک کی اساس کو استوار کرتے تھے۔ ان کے تخلیقی کام بیباک تجربہ پسندی کی چنگاریوں سے منور تھے۔

مغربی ادب میں جدید رجحانات کو بین الاقوامی تناظر میں تلاش کرتے

ہوئے انیسویں صدی تک مراجعت کیا جاسکتا ہے۔ روجر فاؤلر کی رو سے یہ دور ۱۸۹۰ سے ۱۹۳۰ تک محیط ہے۔ جدیدیت کی چار درجات بندی فرینک کرموڈ نے کی ہے۔ یہ (۱) ابتدائی جدیدیت (Paleo Modernism) (۲) نئی جدیدیت (Neo-Modernism) (۳) قدیم جدیدیت (Por-Modernism) (۴) مابعد جدیدیت (Post Modernism) ہیں۔ جدیدیت پسند ادب فنون لطیفہ کی دوسری شاخوں میں (موسیقی اور مصوری وغیرہ) جدید تحریکات سے بہت زیادہ متاثر تھا۔ علامت پسندی، تاثر پسندی، ہندسی مصوری (کیوبزم) ماورائے حقیقت نگاری (سپر ریلزم) کی تحریکات جدید ادب کے داخلی موضوعات اور جمالیاتی اظہار کو مکمل طور پر ایک نیا چہرہ، رس اور خوشبو عطا کر رہی تھیں۔ ایلیٹ، پاؤنڈ اور ایٹس کی عظیم شعری تثلیث کے علاوہ بیسویں صدی کی پہلی نصف صدی میں شائع شدہ جیمس جوائس، ورجینیا ولف، کافکا، سارتر، کامیو اور بیکٹ کی تخلیقی تحریرات کی انوکھی بصیرت آگیں رنگ مالا نے مغرب مرکوز فکشن کی دنیا میں ایک انقلاب برپا کر دیا تھا۔ کیئر گار، نیتشے، ہائیڈگر کے تصورات پر مبنی وجودی ڈسکورس کے اصل نسخوں، مخطوطوں اور عظیم بصیرتوں نے بہت ساری فکری تبدیلیاں لادیں جو ژاں پول سارتر کے ذریعہ مزید جانچ پرکھ کر مرتب کیے گئے تھے۔ ان کی ازسر نو قدر سنجی کی گئی تھی۔ جدید ادب اب محض سرد عقلی اور خارجی ٹریٹمنٹ تک محدود نہیں تھا۔ اب وہ غیر عقلی رویّوں، بے معنویت، مہملیت، انفرادی اور داخلی پیچیدہ کیفیات کا روحانی زلزلہ پیا تھا۔ جدیدیت میں آدمی اصلاح شدہ اخلاقی اور سماجی وجود کی بہ نسبت ایک انتہائی پیچیدہ وجود کا ادبی مظہر تھا جس نے اپنے چاروں طرف تنے ہوئے سیاسی اور افادی "مکڑجال" میں اپنی شناخت کو کھو دیا تھا۔ اردو ادب ان نئے رجحانات اور وجودی فلسفیانہ میلانات سے غیر متاثر نہیں رہ سکتا تھا۔ دوسرا غالب عنصر جس نے اردو ادب کو متاثر کیا، وہ جدید حسیات کی قبولیت تھی۔ سائنس اور ٹکنالوجی کی عظیم ترقی اور فروغ، نئی اقتصادی اور سیاسی فکریات، آلودہ اور دم گھونٹو ماحولیات، بڑھتی آبادی کے مسائل، وجود اور روٹی روزی کی جدوجہد، عظیم آلات جنگ کی متواتر دوڑ کے سبب آدمی کا غیر یقینی

مستقبل، ریاکارانہ امن کے نعرے، پاش پاش خاندانی زندگی، ٹریفک کی رفتار، ایک عام آدمی کی تیز تر زندگی، اضافیت کی تھیوری، زمان اور مکان کے تصورات کی انقلاب کنندگی، نسلی اور قومی تعصبات اور آدمی کی آفاقی وحدت کے درمیان شدید کشمکش کے سلگتے اور جلتے ہوئے مسائل بھی اسی طرح جدید اردو ادب کو متاثر کرتے ہیں۔

محولا بالا فکریاتی اور جمالیاتی اوصاف کے ساتھ جدیدیت پسند ادب اردو ادب پر ۱۹۵۳ سے ۱۹۷۰ تک حاوی رہا۔ اس کا آخری منطقی نتیجہ یہ تھا کہ ترقی پسند اپنے نظریات میں تبدیلی لانے پر مجبور ہوئے۔ نوترقی پسند قدرے اختلاف کے باوجود جدیدیت پسند کے قریب آئے۔ انھوں نے جدیدیت پسند تحریرات میں محض عدم ترسیلیت کی بابت اظہار اختلاف کیا۔ بے معنی ابہام، اہمال اور اشکال کی منطق کو قبول نہ کیا۔ تاہم بہت محتاط طور پر یہ تسلیم کیا جاسکتا ہے۔ جدیدیت پسند ادب نے اردو میں بہت زیادہ قبولیت اور حمایت حاصل نہیں کی۔ اس کی اہم ترین وجہ نشانیات اور معنویات میں انتہائی درجہ کی داخلیت، ابہام اور خام فنی اور جمالیاتی تجربات تھے جو نہ صرف عام قاری کے لیے بلکہ ذوق سلیم اور تخلیقی بصیرت کے اہل قاری کے لیے بھی صدمہ انگیز تھے۔ آجکل مابعد جدید قابل ترسیل ادب قارئین کی بھاری تعداد کو جمع کر رہا ہے۔ قاری کے درمیان ایک ست رنگے پل کی تعمیر کر رہا ہے۔ قارئین کی بڑی تعداد اس کے گرد جمع ہو رہی ہے۔ سنجیدہ ادب کے طلبا زیادہ سے زیادہ مابعد جدید تحریرات کی جانب مائل ہیں اور اس سے جمالیاتی مسرت اور تخلیقی انسانی بصیرت حاصل کر رہے ہیں۔

بیسویں صدی کی ستر کی دھائی شدید سماجی، تہذیبی، سیاسی اور فکری اضطراب کا دورانیہ تھا۔ ایک نئی پیدائش کا پیش سایہ دراز ہو رہا تھا۔ ایک فیصلہ کن آخری انحراف جدیدیت سے رونما ہو رہا تھا بعینہ جیسے جدیدیت خود وکٹوریائی امتناعات، خاندانی زندگی اور کوگیتو (Cogito) ''میں سوچتا ہوں، اس لیے ہوں''۔ کے ریزہ کار تصور سے منحرف ہوئی تھی۔ درحقیقت ''کوگیتو'' ہر نوعیت کی برتری اور فضیلت کا ایک نقطہ آخر تھا جہاں کلام اور تقریر اعلیٰ ترین تصور کیے

جاتے تھے اور جنس اور تحریر ایک کمترین مقام کے لیے خارج کردیے گئے تھے۔ یہ کوگیتو نیتشے کے ذریعہ لامرکز کر دیا گیا تھا۔ اس ضمن میں اس کا فقرہ "خدا مر گیا ہے" شہرۂ آفاق ہے۔ رد تشکیل کا علمبردار فلسفی دیریدا نے اس کو کلام مرکزیت (Logocentrism) سے موسوم کیا جو "تحریر" پر "تقریر" کے خصوصی اقتدار اور فوقیت پر زور دیتی تھی۔ مغربی ذہنی رویہ بہت حد تک "موجودگی کی مابعدالطبیعات" کے اثبات کا حامل تھا جو سب سے زیادہ اہمیت "خیال"[1] (Idea) موجودگی اور خدا کو دیتا تھا۔ یہ ایک ایسی ساخت کی نشاندہی کرتا تھا جو مرکز کے ساتھ تھی۔ بیسویں صدی میں تاہم یہ مرکز ترجیحی ساخت اور موجودگی کا تصور نیتشے، ہائیڈگر، فرائیڈ اور دیریدا کی تحریرات سے رد کردیا گیا۔ تانیثیت پسند خواتین قلم کاروں نے بھی ان خصوصیات کو مردانہ شناخت کا جوہر اصل تصور کیا کہ یہ ذکر ترجیحی باقیات ہیں۔ مرد ترجیحی "موجودگی کی مابعدالطبیعات"، کلام (Logos) اور مرکز کی حکمرانی بالآخر ختم ہوگئی۔ بلند آہنگ آمرانہ مردانہ آواز، ایک داستانوی عصا سے لیس، اب تاج و تخت سے محروم ہوگئی۔ اس کے برخلاف ہیئت، جسم، خطوط اور تاروپود کی ساخت ہمیشہ متحرک اور تغیرپذیر، تاہم اپنے ساختیاتی برتاؤ میں مستقل اور اٹل فی زمانہ مقتدر ہوگئی ہے۔ ژاک دیریدا کی رو سے یہ "موجودگی کی مابعدالطبیعات" کا خاتمہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ محض ایک ترجیحات کی تبدیلی ہے جو موجودگی کے تصور سے "غیر موجودگی کے تصور" کے لیے واقع ہوئی ہے۔ غیر موجودگی (Absence) اب مرکزی اور محوری ہوگئی ہے۔ رد تشکیل "غیاب اور خاموشی" کی ایک نہایت معنی خیز تلاش و تحقیق ہے۔ یہ مابعد جدیدیت کی ریڑھ کی ہڈی ہے۔

"موجودگی کی مابعدالطبیعات" کی رد تشکیل کے بعد، ایک نئے وجود کو پیش منظر پر ڈھکیل دیا گیا۔ سپرمین (فوق البشر) بحیثیت موضوع انسانی (Subject)! جس میں قوت اور اقتدار کے حصول کے لیے ایک ناقابل تسخیر ارادہ کو مرکوز کیا گیا۔ ایک بیگانہ انسانی وجود کے اس تصور پر بیسویں صدی کے وجودی

---

1 عین (Idea)

فلسفہ کی پرورش ہوئی۔ جدیدیت نے بھی اس وجود کو ایک دیوتا کے شئی کے طور پر نہیں بلکہ ایک انفرادی ایغو (Ego) کے جیتے جاگتے مجسمہ کے مانند نمایاں کیا۔ مارکسیت اور جدیدیت دونوں ہی کوگیتو (Cogito) کے تصور پر حملہ آور تھیں۔ نتیجتاً دونوں نے خود کو انسانیت کے میراث سے وابستہ کیا۔ اگرچہ مارکسیت نے خوداختیاری، آزادی اور خصوصاً فرد کی آزادی کی عظمت کی قصیدہ آرائی نہیں کی بلکہ اس پر پرولتاریہ کے احکام کو مسلط کیا۔ دوسری تحریکات اور شعبات میں فرد کی خوداختیاری کو نمایاں کیا گیا۔ متن کی خوداختیاری بھی بحیثیت لسانی تشکیل اسی فکریاتی موقف کا بالواسطہ نتیجہ تھی جس کو نئی تنقید کے علمبرداروں کے ذریعہ "نظریایا" گیا۔ فرائیڈ بھی اس خیال کا خوگر تھا کہ ایغو کو اِڈ (خواہش) پر حاوی ہونا چاہیے۔ سماجی طور پر بیگانہ جدیدیت پسند فنکار کی اس طرح نمایاں خوبیاں سرد عقلیت اور خوداختیاری تھیں۔ تاہم وہ انسانیت کی رد تشکیل کو نہیں روک سکا جو اس دور میں سطح پر آشکار ہونا شروع ہو چکی تھی۔ مثلاً تباہی کے فلسفی اسپنگر، ٹوائن بی اور سوروکن نے ایک ایسے مکاشفاتی موقف کی پہلے سے بنیاد ڈالی تھی جس نے مغربی زوال کی پیش گوئی کی۔ اس سے مماثل ہائیڈگر کے مخالف انسانیت رویہّ نے بھی ایغو کے علامتی مظہر کے طور پر آدمی کے امیج کو توڑنا یہ سمجھ کر عمداً شروع کردیا تھا کہ آدمی بھی دوسری اشیا میں محض ایک شے ہے۔ یہ فرد کا خاتمہ تھا۔ اسی دور میں ساختیات بھی وجود پذیر ہوئی جس نے بالآخر مصنّف بحیثیت خدا (خالق فنکار) کے خاتمہ کا اعلان کردیا اور متن کی خوداختیاری کی بابت ازسرنو غور و فکر کو شروع کرایا۔ یہ ساٹھ کی دھائی کے دوران غیر معمولی وقوعہ تھا کہ جینیاتی کوڈ پھوٹ گیا اور زندگی کی اگنت شکلوں، روپوں اور ہیئتوں کے نیچے ایک ساخت کو کارفرما دیکھا گیا جو متن کو "ساختیا" رہا تھا۔ روسی ہیئت پسندی، اسلوبیات اور اسطوری تنقید بھی ساختیات کی توثیق کر رہی تھیں۔

بہت ساری دوسری چیزیں اس دھائی میں نہ صرف سیاسی بلکہ اقتصادی، سماجی اور نسلی میدانوں میں ہوئیں۔ نیولفٹ طلبا، انسانی حقوق کی تحریک، سیاہ فام سیاست، اقلیتوں کی آواز، عورتوں کی آزادی کی تحریک، ردّ نوآبادکاری، تقسیم

کاری، رڈ ہجوم کاری، یہ تمام عوامل ایک ساخت کی تخلیق کرنے کے لیے متحد ہوگئے جس میں خطوط ہمیشہ متحرک اور طوفانی تھے۔ تاہم ایک نئی عالمی ساخت ابھی ایک گورکھ دھندے اور بھول بھلیوں کے مترادف نہیں تھی۔ یہ مابعد ساختیات، تانیثی تنقید، تہذیبی مطالعات، ذیل طبقاتی مطالعات، مظہریات، قاری اساس تنقید، قبولیت تھیوری، شعور و آگہی کا جنیوا اسکول، اینگلو سیکشن قاری اساس تنقید، اسی طرح مابعد جدیدیت کے آغاز کا دور تھا۔ چھٹویں دھائی کے آخر میں مابعد جدیدیت کا اولین نیوکلیائی حملہ، ژاک دریدا کی شہرہ آفاق ”رد تشکیل کی تھیوری“ سے ہوا۔ یہ عظیم ترین نیوکلیائی دھماکہ تھا جس نے ۱۹۶۸ میں جدیدیت سے واضح ترین انحراف کا آخری فیصلہ کردیا اور پھر بہت ساری چیزیں سچ مچ بڑی سرعت سے واقع ہونے لگیں۔ نئی تھیوری کے ڈسکورس میں ژاک دریدا، مائیکل فوکو، ژاک لاکاں، ژاں فرانسواں لیوتار، رولاں بارتھ، پول دمان، ژاں بودریار، ژیولیاکرسٹیوا، فریڈرک جیمسن، اسٹینلے فش، آلتھیوسے، ٹیری ایگلٹن، مائیکل ریفاٹیر، ایڈورڈ سعید، گائیتری چکرورتی اسپیواک اور ہومی بھابھا نے اپنی فکریاتی اختلافات کے باوجود عالمی دانشورانہ فضا کو بنیادی طور پر یکسر بدل ڈالا۔

نئی تنقید نے حشوزوائد کے طور پر تنقیدی تھیوری سے مختلف فلسفیانہ مکالموں اور دوسرے بین العلومی ڈسکورس کو یکسر جلاوطن کردیا اور متن کی خوداختیاری پر خاص زور دیا اور اس کو لسانی تشکیل سے موسوم کیا۔ درحقیقت یہ انفرادی ایغو کا ایک اوتار (تناسخ) تھا۔ ساختیات پسندوں کا خیال تھا کہ یہ تصور صرف متن کی سطح کو چھوتا تھا۔ اس سطح کے نیچے وہاں ایک اور زیریں ساخت کارفرماہوتی ہے بلکہ ایک ساخت آگیں وجود رشتوں کے مکڑجال کے روپ میں عمل آرا ہوتا ہے جو ہمیشہ معنویات کو خلق کرتا ہے۔ ساختیات پسندوں کا اصرار نہ تو متن کی خوداختیاری پر تھا اور نہ مصنف کے رول پر تھا۔ اس ضمن میں نہ تو خلق کردہ معنویات پر تھا بلکہ شعریات کے عمیق تر ساخت پر تھا اور اس کے ساختیانے (Structuring) کے سلسلۂ عمل پر تھا۔ ساختیاتی نظریہ ساز

''سسٹم''[1] کو سمجھنا چاہتے تھے۔ بہر حال وہ یقین کرتے تھے کہ تدریجی علم و آگہی ممکن ہے۔ لیکن رد تشکیل پسند کا خیال تھا کہ تدریجی علم و آگہی ممکن نہیں ہے۔ رد تشکیل نے اپنا موقع پانے پر، نہ صرف موضوع انسانی (Subject) کو یکسر ختم کردیا بلکہ ساخت کو بھی تہہ و بالا کردیا۔ اس طرح انھوں نے گورکھ دھندے اور بھول بھلیاں کے تصور کی داغ بیل ڈالی۔ یہ تکثیری معنویاتی انتشار کی ایک کائنات ہے۔ مابعد جدیدیت نے رد تشکیل تنقید کی اس روح کو اپنے اندر جذب و پیوست کرلیا ہے۔

رد تشکیل کی تھیوری نے ''سسٹم'' (نظام) کی ٹھوس بنیاد کو ہلا دیا یا کم از کم ترجیحات کی مکمل تبدیلی کو پیدا کیا۔ ژاک دریدا کے لیے متن ایک بھول بھلیاں ہے جس میں وہ معنی کے عدم تعین کو بیان کرتا ہے یا اس معنویاتی گروہ بندی کو دیکھتا ہے جو معانی کے آنے والے یلغار کو روکتی ہے۔وہ اس کے عوض میں مراجعتی رخ کو بحال کرتی ہے جو باز گردش کی ایک ابدی حالت میں عروج پر پہنچتی ہے۔ درحقیقت دریدا یہ اشارہ کر رہا تھا کہ رد تشکیل کہیں متن کے باہر سے نہیں آتی ہے۔ درحقیقت یہ متن کے اندر سے ہی رونما ہوتی ہے۔ متن بذات خود اپنی رد تشکیل کرتا ہے۔ دریدا نے بے یقینی اور ناطے شدگی کے اصول کو ادبی متن کے لیے استعمال کیا اور ذوق سلیم اور تخلیقی بصیرت کے اہل قاری کے آزاد تلازمہ خیال کا جشن منایا۔ تمام معنویات ناپائیداری کی ایک نازک صورت حال رکھتی ہے۔ اس تناظر میں دریدا کا بین المتونیت کا اثبات بھی بہت معنی خیز ہے۔

بین المتونیت مابعد جدید ادب کے چند مرکزی تصورات میں ایک ہے۔ حقیقی زندگی کے افسانے پریوں کے قصوں، اسطوری کہانیوں، داستانوی مختصر تخلیقی بیانیوں اور تمثیلوں کے برخلاف جدید کردار کی حامل تھے۔ حقیقت نگاری، رومانویت نویسی کے برخلاف جدید تھی۔ نوحقیقت نگاری کا ارضی عمرانی رویہ، داخلی نوعیت نگاری، گارسیا مارکیز کی جادوئی حقیقت نگاری یا فریب نظر پرور

---

1 نظام

حقیقت نگاری، جارج لوئی بورہس (بورخیز غلط ہے) کٹر نتزاکی اور اتالوکالونو کی میٹا فکشنی حقیقت نگاری (فوق افسانوی حقیقت نگاری) ترقی پسندی اور جدیدیت پسندی کے برخلاف مابعد جدید ہے۔ یہ فوق افسانوی متن پر زور دیتی ہے جو بنیادی طور پر بین المتونیت پر منحصر ہوتی ہے۔ درحقیقت جدیدیت متن (Text) کو اولین معنویت اور اہمیت دیتی تھی۔ مابعد جدیدیت فوق متن (Meta Text) کو زیادہ معنویت اور اہمیت دیتی ہے۔ خواہ شاعری ہو، افسانہ یا ناول، وہ فوق افسانوی (Meta Fictional) پہلو پر اصرار کرتی ہے۔ اس کے فنی اور جمالیاتی رو سے ایسا متن تخلیق کرنا ناگزیر ہے جو کسی دوسرے فنکار کی شہرۂ آفاق تخلیق کو موضوع تحریر بناتا ہو اور ان میں نئے معانی و مفاہیم کی نئی دریافت کی کوشش کرتا ہو اور یہی تکثیری معنویاتی تلاش فوق افسانہ کے تاروپود کی تخلیق کرتی ہے اور اس کی مخصوص و منفرد جاگتی جگمگاتی شناخت بھی بنتی ہے۔ یہ اکثر مفروضہ افسانوی صداقت پارہ کی تفسیر اور اس پر نقد و تبصرہ کی بھی حیثیت رکھتی ہے۔ مجموعی طور پر فوق متن اپنی افہام و تفہیم خود ساخت کرتا ہے۔ اسی وجہ سے مابعد جدیدیت بین متنی کارکردگی کو بہت اہمیت دیتی ہے اور بین متن کو ہی حقیقت اور جواز حقیقت سمجھتی ہے۔ اس کی تفہیم و تنقید کے لیے روایتی ترقی پسند تنقید اور روایتی جدیدیت پسند تنقید ناکافی اور غیر معتبر ہے۔ اس کے لیے "نیو کلیائی فوق متنی تنقید" ناگزیر ہے۔ مابعد جدید ادب بیشتر پہلے کے اسالیب کی باز آبادکاری یا باز تخلیق، تشکیل و تعمیر (Pastiche) پیروڈی، ذومعنویت (Pun) اور نشانیاتی و معنویاتی پیچیدہ بیانی یا وَکروکتی[1] (Innuendo) سے مملو ہے اور ہر نوعیت کی الفاظ کی بازیگری اور معنویاتی تہہ داری اس کا مابہ الامتیاز ہے۔ اس کو فوق متن (Meta Text) یا (Surtext) سے موسوم کیا گیا ہے۔ مابعد جدیدیت شعوری طور پر فوق متنیت (Surtexuality) کی تخلیق کرتی ہے۔ یہ پرانے متن پر باز تخلیق، تشکیل و تعمیر ہے۔ یہ کثیر سطحی ازسرنو آغاز اور ازسرنو ذہنی دعوت و شراکت ہے یا پرانے فن پارے کی بیک وقت ازسرنو ذہنی قبولیت اور نئی معنویت آفرینی ہے۔

---

1 वक्रोक्ति

Hasnain Sialvi

انتظار حسین کا افسانہ "زرد کتا" سریندر پرکاش کا "بجوکا" "بازگوئی" جوگندرپال کا "کھودو بابا کا مقبرہ" انور قمر کا "کابلی والا کی واپسی" سلام بن رزاق کا "ایک اور شروَن کمار" منصور قیصر کا "نئے عہد نامہ کا ایک مرثیہ" اقبال مجید کا "لباس" محمد منشایاد کا "شیر اور بکرا" انیس اشفاق کا "جنگل کا شیر" انور خاں کا "ہوا" مرزا حامد بیگ کا "گناہ کی مزدوری" اور عابد سہیل کا "عیدگاہ" فوق افسانوی حقیقت نگاری کا اشاریہ کنندہ ہیں۔ یہ مشرقی جڑوں، تہذیبی شناخت اور دیسی واد پر مبنی فوق افسانے (ParaText) ہیں۔ قرۃ العین حیدر ہمیشہ سے تواریخ کی فاش غلطی (Anachronistic) رہی ہیں۔ ان کی فکشنی تحریرات حقیقی افسانوی تخلیقیت، دیسی برجستگی اور سچائی نیز تہذیبی جڑوں کی تخشتمثال ہیں۔ وہ فوق افسانہ کی حقیقی اور بڑی پیشرو ہیں۔ مابعد جدیدیت ادبی معیارات و آئین، اقدار کی آفاقیت اور معانی کی مرکزیت کو بے قدر اور بے توقیر کرتی ہے۔ یہ معنی کے آزادانہ کھیل پر زور دیتی ہے۔

مابعد جدید شعری تناظر میں صلاح الدین پرویز، گلزار، عنبر بہرائچی، ستیہ پال آنند، محمد اظہار الحق، عرفان صدیقی، افضال احمد سید، نصیر احمد ناصر، ثروت حسین، سلیم شہزاد، عتیق اللہ، صادق، عبداللہ کمال، عشرت ظفر، سلیم کوثر، اقبال ساجد، صابر ظفر، ظہیر غازی پوری، ظفر گورکھپوری، جینت پرمار، شاہد ماہلی، عبدالاحد ساز، عالم خورشید، خورشید اکبر، فرحت احساس، شین کاف نظام، علی ظہیر، ابرار احمد، اسعد بدایونی، مہتاب حیدر نقوی، محمد علی فرشی، شاہد کلیم، پرتپال سنگھ بیتاب، چندربھان خیال، شکیل اعظمی اور سیفی سرونجی نے مابعد جدید منظومات اور غزلیات تخلیق کیں جو لسانیاتی، اسلوبیاتی اور معنویاتی آزادی (Freedom) اور لفظ کی ثانوی سطح حافظہ (Second Order Memory) سے بیک وقت مملو ہیں۔ ایک بلندپایہ شعری حسن پارہ ان دو سطحوں کے درمیان سمجھوتہ سے عبارت ہوتا ہے۔ یہ ایک دلآویز ابدی معنویاتی گردش کی طرف نشاندہی کرتا ہے۔

اردو ادب اور تنقید نے اپنی مقامی اور قومی مابعد جدیدیت کی تخلیق کی

ہے جو حال میں جدیدیت کے خلاف ایک خاموش بغاوت کے مانند رونما ہوئی ہے۔ یہ مختلف ازکار رفتہ فکریات، نظریات اور صورت احوال کو چیلنج کرنے کی اپنی نامیاتی قوت کو پہچان رہی ہے۔ مابعد جدیدیت ایک واحد رویہ و نظریہ کا اعلان نہیں کرتی ہے بلکہ وہ مختلف، متنوع اور بوقلموں زاویہ ہائے نگاہ کا برملا انکشاف کرتی ہے۔ ایک نئی جمالیات، نشانیات اور معنویات اردو ادب کے افق پر طلوع ہوئی ہے اور ایک نیا فکریاتی رویہ اور برتاؤ ادب کے لیے خصوصی رنگ و آہنگ میں وجود پذیر ہوا ہے۔ یک جہت، یک رنگ وردی پوش جمع پسندی، میزان پسندی اور کلیت پسندی کے خلاف تکثیریت کا فلسفہ مابعد جدید تخلیقی اذہان کے سیکولر اور کشادہ دل کردار کا جاگتا اور جگمگاتا ہوا نشان امتیاز ہے۔ کلیت پسندی، آمریت، یکسانیت اور ہم لفظی حقیقی تخلیقیت اور معنویت کے دشمن ہیں۔ مابعد جدیدیت نے ہماری ادبی، عمرانی اور ثقافتی فضا میں ایک نئے عہد کا آغاز کیا ہے۔ یہ ایک کشادہ ذہنی رویہ اور برتاؤ ہے جو ہر نوعیت کی جبریت میں حریت کا داعی ہے اور مختلف نوعیت کے ذہنی اور عملی دباؤ پیدا کرنے والے رجحانات و میلانات کو چیلنج کرتا ہے اور برملا احتجاج، مزاحمت اور مقاومت کرتا ہے۔

بین الاقوامی مابعد جدیدیت پسند منظرنامہ میں "کوگیتو" (Cogito) یا موجودگی کی مابعدالطبیعات کی موت سے مغربی آدمی نے خود کو ایک گورکھ دھندے یا بھول بھلیاں میں محبوس پایا ہے جہاں تخلیقیت اور معنویت مسلسل اس کو اشارہ کر رہی ہے۔ کلیت، مرکز، نظریہ بندی، مغز اصل یا جوہر اصل اور حوالہ پر مابعد جدیدیت کی یلغار نے انتہائی تشکیک، تباہی اور موت کے شدید احساس کو مغربی ذہن میں جذب و پیوست کر دیا ہے۔ فریڈرک جیمسن نے اپنے ایک مقالہ "تھیوری کی سیاست — مابعد جدید مباحثہ میں فکریاتی رخ" میں جدیدیت کی اس اضطراب آگیں کیفیت کی تشخیص کثیر قومی سرمایہ داری کی "سیز و فرینک صورت حال" سے کی ہے جو انسان کے شعور اور لاشعور میں پنجے گاڑ رہی ہے اور عقل و جذبہ میں وحدت کے بجائے محشر آگیں دیوانہ کن "دوئی" پیدا کر رہی ہے۔ درحقیقت مابعد جدیدیت نے کلیت پسندی کے خلاف جنگ نہیں کی تھی بلکہ یہ

ترجیحات میں مکمل تبدیلی کا ایک نتیجہ تھی جو پہلے ہی وقوع پذیر ہو چکی تھی۔ مغربی ذہن تمام اقدار کے اس زوال کا سامنا نہیں کر سکا۔ شدید صدمہ سے اس کے ذہنی توازن کے منہدم ہونے کا خطرہ لاحق ہو گیا اور وہ عدمیت پسندی کا شکار ہو گیا۔ وہ تخت و تاج اور عصائے محروم "کوگیتو" (Cogito) مصنف۔ خدا کی موت، انسانیت کا خاتمہ، پاش پاش فرد، تواریخ کا خاتمہ، ادب کا خاتمہ، انقلاب کا خاتمہ، جدیدیت کا خاتمہ، فن کا خاتمہ، ناقد کی موت، قاری کی موت، آفاق کا خاتمہ، مستقبل کی موت اور ایک لامرکز معاشرہ کے ساتھ، مغربی ذہن زیادہ سے زیادہ اس موت کی برف پوش آکٹوپسی گرفت میں نہایت بے بسی سے آتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ واہمہ گزیدہ، خوفناک اختتامیت (Endism) اس بے رحم حقیقت کے سبب رونما ہوئی ہے کہ مغربی ذہن ترجیحات کی مکمل تبدیلی کی معنویت کو مکمل طریقہ سے سمجھ نہیں سکا ہے جو عالمی سطح پر وقوع پذیر ہوئی ہے۔ مشرقی ذہن حقیقی صوفیانہ اور ویدانتی فکری اور روحانی نظام کے فیضان سے اپنے سیاہ دور میں ایک راستہ پانے میں کامیاب ہوا تھا۔ مغربی ذہن بھی ایک مثبت اور تخلیقی راستہ پا سکتا ہے۔ ایک نئے توازن، ایک نئی شروعات، ایک نئی تبدیلی، ایک نیا سنہرا مستقبل جو نئی اضافی تخلیقیت، عصریت، معنویت اور فنیت سے منور ہو۔

مابعد جدیدیت کی بنیادی حسین و وقیع علامت یہ ہے کہ وہاں کوئی مطلق مہابیانیہ یا کوڈ نہیں ہے۔ نوآبادیات اور مابعد نوآبادیات کی بڑی تھیوریوں کا دانشورانہ جائزہ پیش کرنے کے بعد فیلس گارڈر تین مکاتیب فکر کو خصوصی طور پر نشان زد کرتا ہے۔ فرانز فینن، لیوپولڈ سینگھور، ایمے سیزر، ایڈورڈ سعید، گائیتری چکرورتی اسپیواک، ہومی بھابھا، ڈی آر ناگ راج سے وابستہ ایک مکتبِ فکر براہ راست "فتح" اور "تابعداری" پر زور دیتا ہے۔ دوسرا مکتب فکر ایک "تہذیبی روح" کی سیاسی حکمرانی کے باوجود مستقل مزاجی، استقامت اور مقاومت میں کامل یقین رکھتا ہے۔ اس کا آدرشی ماڈل آنند کمار سوامی اور اوشو ہیں۔ تیسرا مکتبِ فکر حکمراں اور محکوم کی باہمی تبدیلی اور تاثیر پذیری پر تاکید کرتا ہے۔ لیکن

گاندھی کی رفاقت فیلس گارڈر کو مسرور نہیں کرتی ہے اور نہ نوآبادکار اور نہ نوآبادیت[1] گرویدہ غلام کی باہمی تبدیلی اور تاثیر پذیری اسے دیکھنے کی اہل بناتی ہے۔ گاندھی جی کی خار اشگاف تنقید کے بعد وہ "نئے عہد کی تخلیقیت" پر مابعد جدیدیت کی مابعد نوآبادیاتی وراثت کے اصول حقیقت اور اصول خواب کے مطابق اصرار کناں ہوتا ہے۔ مغرب میں مابعد جدیدیت، مابعد ساختیات کے ساتھ آگے کا مرحلہ ہے۔ ہمارے یہاں مابعد جدیدیت، جدیدیت سے آگے کا سفر ہے۔ فی زمانہ نئے عہد کی تخلیقیت کی بابت فیلس گارڈر رقم طراز ہے۔

"ایک معنوں میں ہم سب جانتے ہیں کہ آسمان کے نیچے کچھ بھی نیا اور انوکھا نہیں ہے اور ایک دوسرے معنوں میں' ہر دن ایک نئی دنیا کی تخلیق کرتا ہے۔ یہ امتیاز کناں کیفیت ہماری تخلیقی حسیت اور تخلیقی ہوشمندی میں رونما ہوتی ہے جس کی صحیح اور روشن تفہیم کی بابت حتی الامکان نئے عہد کی تخلیقیت متلاشی ہوتی ہے۔ یہ بڑی تبدیلی ہمارے تخلیقی شعور و آگہی میں آہستہ آہستہ حسن آرا اور عمل آرا ہوتی ہے جو ہم میں سے ہر ایک میں موجود ہے جیسے ہی ہم ان مخفی تخلیقی قوتوں کا اظہار کرنا سیکھتے ہیں جن کو عالم انسانیت نے ہمیشہ سے امکانی طور پر محفوظ رکھا ہے۔ یہ بیک وقت بیشتر رد تشکیل اور باز تشکیل کے مانند ہیں کیونکہ نئے عہد کی تخلیقیت کے ساتھ جیسے ان فطری تخلیقی قوتوں کی اساس جینیاتی (Genetic) کردار کی امین ہے۔ تخلیقی ارتقاز قندوں میں وجود پذیر ہوتی ہے۔"

ژاک دریدا اس ضمن میں مزید گویا ہے۔

"تحریر شدہ زندگی ایک تخلیقی انقلاب ہے جو ہمیشہ نئے معنویاتی اور کیفیاتی عناصر میں منکشف ہوتی رہتی ہے۔ یہ ایک عظیم معنویاتی تخم ریزی اور زرخیزی ہے۔"

لوگ باگ اب جدیدیت کے پروجیکٹ (منصوبہ بندی) کے منفی رویوں کی شدید تنقید کے آرزومند ہیں جو ان جذباتی، علاماتی اور نشانیاتی ساختوں، رویوں اور پیرایوں سے ہوں جو جدیدیت کی رسائیوں سے ماورا، مابعد

---

1 Colonized Slave

بیگانگی اور مابعد خرابہ کے دور میں کار فرما ہوں۔ جدیدیت نے ہمیشہ ایک انتہائی درجہ کے ابہام، اہمال اور اشکال کی منطق کو پروان چڑھایا۔ یہ کہر آلودگی اور بخاراتی اضطراب سے بیشتر مملو رہی ہے۔ علامت، ہیئت، نظام مراتب، استعارہ، فلسفہ، ماورائیت اور خاکہ جدیدیت کے نشان کنندہ تھے۔ اس کے برخلاف تہذیبی نشانیات، ہیئت شکنی، رد تشکیل، نظام شکنی، مجاز مرسل یا تلازمہ، طنز، جگت (ذو معنویت) پیچیدہ بیانی (وکروکتی)، پیروڈی، ماقبل اسالیب کی باز آفرینی، اصلیت اور فطریت (سریان) اور کھیل مابعد جدیدیت کا اشاریہ کنندہ ہیں۔

"تکوین" کا عمل (Becoming) ابدی طور پر خواہش کے مانند خالی ہے۔ بنیادی طور پر یہ حرکت اور کھیل سے مملو ہے۔ یہ کھیل (Becoming) دائمی افتراق اور التوا پر قائم و دائم ہے۔ یہ تخلیقیت، تکثیریت، نت نئی معنویت اور بازگردش کا ایک جاوداں منظر نامہ ہے۔ لہٰذا نئے ہزارہ کے ممتاز ترین ناقد، اسکالر اور نظریہ ساز گوپی چند نارنگ فرماتے ہیں۔

"ہم مابعد جدیدیت کے عہد میں رہ رہے ہیں۔ اس سے کوئی راہ مفر نہیں ہے۔ یہ تخلیقیت کے جشن جاریہ کا عہد ہے"۔

اردو ادب اور تنقید نے گزشتہ بیس برسوں میں ایک حسب دلخواہ بڑی بھاری زقند بھری ہے۔ اس نے فیشن گزیدہ اور فارمولا زدہ جدیدیت پسند موقف کو رد کردیا ہے۔ اس نے ایسے سیاسی اور سماجی ترجیحات کی رد تشکیل کی ہے جو "دائیں" اور "بائیں" بازو کی خاص تحریکات کی ہدایت کردہ تھیں۔ اس نے روایت کے جمود و تعطل کو بھی رد کیا ہے اور عالمی ادب اور تنقید کی خصوصی دھارا میں خود کو شامل کیا ہے۔ بیشک اس نے تنقیدات عالیہ کی نئی مغربی تھیوریوں کو اور سوسیوری لسانی دریدائی فلسفیانہ تحریکات کو اپنے اندر جذب و پیوست کیا ہے لیکن اس کو مشرقی تہذیبی رویّوں کے پس منظر میں اپنی روح کا زندہ اور دھڑکتا ہوا حصہ بنایا ہے۔ اردو تنقید اب صحیح راہ پر ہے اور امید کرتا ہوں کہ یہ تقدیر سے ایک نئی ملاقات نئے ہزارہ کے ہندستان میں کرے گی اور تحکمانہ مکر کے سالوس زدہ پانیوں میں سچائی کا جزیرہ ثابت ہوگی۔

انیس اشفاق

بیسویں صدی میں اردو غزل

انیسویں صدی کا آخری بیسویں صدی کا ابتدائی زمانہ غزل کے بجائے نظم کا زمانہ ہے۔ اس عہد میں حالی اور محمد حسین آزاد وغیرہ نے غزل کے مقابل نظم کو زیادہ اہم جانا اور اپنے زمانے کے تقاضوں کے پیش نظر اس کے موجودہ قالب کو بدلنے کا مطالبہ کیا۔ ان کے نزدیک غزل ان موضوعات کی متحمل نہیں تھی جو وضاحت اور تسلسل کے ساتھ نظم میں بیان کیے جاسکتے ہیں۔ نیز غزل کی صنف نازک لطیف احساسات کی ترجمانی تک محدود ہے۔ نظم کی روایتی ساخت کو بدل کر اسے نئے موضوعات سے ہم آہنگ کرنے کے لیے مہم کے طور پر مناظموں کا انعقاد کیا گیا۔ لیکن نظم کو غزل پر ترجیح دینے اور اسے شعری اظہار کی نمائندہ صنف قرار دیے جانے کے باوجود غزل شعری منظرنامے سے غائب نہیں ہوئی۔ یہ صحیح ہے کہ مناظموں کے عام ہونے اور نظم کے بعض بڑے شاعروں کے وجود میں آنے کی وجہ سے بیسویں صدی کے اوائل میں نظم اصناف شعر کے افق پر زیادہ نمودار رہی۔ تاہم غزل کی تخلیق کا عمل خاموشی سے انجام پاتا رہا بلکہ اسی زمانے میں نظم کی طرح غزل بھی اپنے روایتی انداز و اسلوب کو بدلنے کی طرف مائل رہی لیکن غزل میں یہ تبدیلی نظم کی سی تبدیلی نہیں تھی۔ نظم میں تو نئے موضوعات مسائل کی ترجمانی پر زور دیا جارہا تھا جبکہ غزل اصلاً ان عناصر سے اپنا دامن بچا رہی تھی جنھوں نے اس صنف کو اس کی اصل

خصوصیت یعنی تغزل سے محروم کردیا تھا۔ چنانچہ غزل کی شناخت کے اصل عناصر کی بحالی کے لیے اس عہد کے بعض شعرا نے شعوری کوشش کی۔ لکھنؤ میں صفی، عزیز، آرزو، ثاقب اور محشر وغیرہ نے غزل کو اس کے روایتی اسلوب سے آزاد کرنے اور اسے ایک نئے تغزل سے متعارف کرنے کا دعویٰ کیا۔ بقول یگانہ:

> "لکھنؤ کے پرانے تغزل کی اصلاح کرنے یعنی غزل کو حقیقت و صداقت کی راہ پر لانے کی کوششیں بقدر استعداد جن حضرات لکھنؤ نے کی ہیں ان میں سید انور حسین صاحب آرزو، مرزا ثاقب قزلباش، سید علی نقی صاحب صفی اور مرزا محمد ہادی عزیز مرحوم کی سعی مشکور سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ناسخ اور خواجہ وزیر کی باد ہوائی سخن سازیوں کو رد کر کے ان اصحاب نے غزل کو رنگِ اثر میں ڈوب دینے کی ابتدائی کوششیں کیں تو سہی مگر نہ معلوم یہ کس نے ان لوگوں کے کان میں پھونک دیا کہ جاں کنی، موت اور گور غریباں کے مناظر اور ان کے تلازمے کے سوا کلام میں درد پیدا ہی نہیں ہوسکتا۔ خیر جو ہوا سو ہوا۔" (یہاں یگانہ نئے تغزل کے لیے نئی لفظیات اور نئے تلازمات اور متعلقات کا مطالبہ کر رہے ہیں۔)
>
> (عزیز کی وفات پر تعزیتی نوٹ، مطبوعہ شاہکار، لاہور)

لکھنوی شعرا کے علاوہ غزل کو نئے رنگ میں ڈھالنے کے دعوے سیماب، اصغر، جگر اور حسرت وغیرہ نے بھی کیے۔ اسی زمانے میں تقلید میر اور پیروی غالب کا رجحان بھی عام ہورہا تھا اور لکھنوی شعرا اس تقلید کے ذریعے بظاہر اس آلودہ شاعری کی تنقیح کر رہے تھے جسے لکھنوی رنگ کا نام دے دیا گیا تھا۔ اس رنگ کی شاعری میں آرائش بیان کے لیے شاعری کے محض خارجی لوازم کا لحاظ رکھا جاتا تھا اور اسے الفاظ کے معنوی عمل سے کوئی سروکار نہیں تھا لیکن میر و غالب کی پیروی کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ ان شعرا کے اسالیب کی تجدید کے ذریعے لکھنوی شاعر لفظ و معنی کی آمیزش پر اپنی گرفت کو ظاہر کرسکیں۔ لیکن بقول یگانہ ان شاعروں کا اصل کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے غزل کو ایک نئے تغزل سے متعارف کرانے کی کوشش کی اور شاعری کی تفسیر و تعبیر

کا ایک نیا تصور پیش کیا۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

شاعری کیا ہے فقط ایک جذبۂ طوفاں خروش
قوت تخیل میں اک ولولہ انگیز جوش
شاعری کیا ہے فقط تصویر جذبات نہاں
قوت تخیل کے ہمراہ تاثیر زباں
واردات قلب کی تفسیر طولانی ہے یہ
اک مجسم ہستی اغراض نفسانی ہے یہ
غیر محسوسات کا ادراک کرتی ہے یہی
تخلیے میں سیر ہفت افلاک کرتی ہے یہی

عزیز لکھنوی

شاعری کی اس تفسیر میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ ممکن ہے اس عہد کے شاعروں کے لیے نیا ہو لیکن ہماری قدیم شاعری میں یہ تمام عناصر اپنی بہترین شکل میں موجود ہیں۔ اس عہد کے بیشتر شعرا اس مغالطے میں مبتلا تھے کہ شاعری میں جن کیفیتوں کے اظہار پر وہ اصرار کر رہے ہیں وہ بالکل نئی ہیں جبکہ حقیقت یہ تھی کہ اس زمانے کی شاعری چونکہ ان کیفیتوں سے بڑی حد تک محروم تھی اس لیے اس دور کے شاعروں نے شاعری کی ان تعبیروں کو نیا سمجھ کر یہ یقین کرلیا کہ اگر شاعری میں انھیں اختیار کیا جائے تو موجودہ شاعری کو بدلی ہوئی شاعری سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ لیکن شاعری کو ایک نئے لب و لہجے سے متعارف کرانے کی غرض سے ان فراموش شدہ عناصر کی تجدید نے غزل میں کوئی ایسی تبدیلی نہیں کی جو اسے پرانی غزل سے ممتاز کرسکے۔

لکھنوی شعرا سے قطع نظر اس عہد کے دوسرے اہم غزل گو شاعروں میں فانی، جگر، حسرت، شاد اور اصغر کے نام بہت نمایاں ہیں۔ ان میں فانی غزل میں ایک پر اثر حزینہ لہجے کو اختیار کرنے کے باوجود طرز و اسلوب کی سطح پر کوئی نمایاں تبدیلی نہیں لاسکے۔ غم کی اہمیت و معنویت کا احساس دلانے اور اس کو مختلف جہات سے روشناس کرانے کے باوجود ان کی شاعری لفظیات کی سطح پر بدلی ہوئی نظر نہیں آتی اور اسی لیے ان کی شاعری اپنے غالب عنصر یعنی غم کو معنی کی نئی دنیاؤں سے متعارف نہیں کراسکی۔ اسی طرح اصغر، جگر، حسرت اور شاد وغیرہ بھی تمام دعووں کے باوجود غزل کے روایتی مزاج میں کوئی تبدیلی

نہیں لا سکے۔ اصغر نے یہ تو کہا:

مجھ کو اصغرکم ہے عادت نالہ و فریاد کی　　شعر میں رنگینیِ جوش تخیل چاہیے

لیکن انھوں نے اپنے جوش تخیل کا سارا زور مضامینِ تصوف کو نیا کر دکھانے میں صرف کیا۔ اس کے باوجود اس باب میں وہ اساتذہ کے قائم کیے ہوئے معیار کی پیروی تک ہی محدود رہے۔

نالہ و فریاد سے گریز اور رنگینیِ جوش تخیل اصغر سے زیادہ حسرت کے یہاں نظر آتی ہے۔ حسرت نے مضامین عشق کے اظہار میں زیادہ جوش اور زیادہ جرأت کا مظاہرہ کیا ہے لیکن عشقیہ مضامین کو صاف صاف اور بے دھڑک بیان کر دینے کے باوجود وہ اس قبیل کی شاعری میں جرأت اور میر سے بہت پیچھے نظر آتے ہیں۔ یہی حال اس عہد کے ایک اور معروف اور متنازعہ شاعر یگانہ کا ہے۔ ان کے متعلق بیشتر نقادوں نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ غزل کے مزاج کو بدلنے اور اسے ایک نیا آہنگ عطا کرنے میں یگانہ نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ صفی اور عزیز وغیرہ کی طرح ہم یگانہ کے یہاں بھی تبدیلی کے بجائے تبدیلی کے فریب میں مبتلا ہوئے۔ یعنی جس طرح صفی اور عزیز نے غزل سے غائب رہنے والے بعض عناصر کی بازیافت کو غزل میں تبدیلی کا نام دیا تھا اسی طرح جب یگانہ نے ایک زمانے تک غزل سے معدوم ہو جانے والے میر و آتش کے تند لہجے کو اختیار کیا تو لب و لہجے کی یکسانی کے اس دور میں ہم یہ سمجھ بیٹھے کہ یہ لہجہ آوردۂ یگانہ ہے۔ اسی لہجے کی بنا پر ہمیں ان کے موضوعات و مضامین بھی نئے معلوم ہونے لگے اور ان کے بدلے ہوئے تیوروں میں ہمیں نئی غزل کی آہٹ سنائی دینے لگی۔ درحالیکہ پرانے شاعروں کے یہاں یہ تیور ان سے زیادہ تیکھے نظر آتے ہیں۔ اب غزل میں تبدیلی کا دعویٰ کرنے والے ان شاعروں کے چند شعر بھی ملاحظہ کر لیجیے:

ہنسی روکے ہوئے بیٹھا تھا جس کا کام تھا　　مرگ عاشق پر فرشتہ موت کا بدنام تھا

عزیز

زمانہ بڑے شوق سے سن رہا تھا ہمیں سو گئے داستاں کہتے کہتے
باغباں نے آگ دی جب آشیانے کو مرے جن پہ تکیہ تھا وہی پتے ہوا دینے لگے
ثاقب

ہاتھ سے کس نے ساغر پٹکا موسم کی بے کیفی پر اتنا برسا ٹوٹ کے بادل ڈوب چلا میخانہ بھی
آرزو

غزل اس نے چھیڑی مجھے ساز دینا ذرا عمر رفتہ کو آواز دینا
صفی

آنسو تھے سو خشک ہوئے جی ہے کہ امڈا آتا ہے دل پہ گھٹا سی چھائی ہے کھلتی ہے نہ برستی ہے
نے جاتے نہ تھے تم سے مرے دن رات کے شکوے کفن سرکاؤ مری بے زبانی دیکھتے جاؤ
فانی

مرگ عاشق تو کچھ نہیں لیکن اک مسیحا نفس کی بات گئی
عشق خاموش کے مزے ہیں جگر جوش فریاد و شور ماتم کیا
جگر

دل مضطر سے پوچھ اے رونق بزم میں خود آیا نہیں لایا گیا ہوں
مرغان قفس کو پھولوں نے اے شاد یہ کہلا بھیجا ہے آجاؤ جو تم کو آنا ہے ایسے میں ابھی شاداب ہیں ہم
شاد

اب اپنے ختم سفر میں کچھ ایسی دیر نہیں جو دیر ہے تو فقط تھک کے بیٹھ جانے کی
دھواں سا جب نظر آیا سواد منزل کا نگاہ شوق سے آگے تھا کارواں دل کا
دیدنی ہے یاس اپنے رنج و غم کی طغیانی جھوم جھوم کر کیا کیا یہ گھٹا برستی ہے
یگانہ

خرد کا نام جنوں پڑ گیا جنوں کا خرد جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے
میں ہوں مجبور تو مجبور کی پرسش ہے ضرور وہ مسیحا ہیں تو بیمار کو اچھا نہ کریں
حسرت

ان اشعار میں نہ تو غزل کی نئی لفظیات نظر آتی ہے نہ اس کے مسلمات سے انحراف۔ یہ اشعار غزل کے روایتی نظام کی نمائندگی کرتے ہیں۔ غزل میں

تبدیلی کا بڑھ چڑھ کر دعویٰ کرنے والے اور عشقیہ مضامین کو نئی طرح سے باندھنے کا اعلان کرنے والے ان شاعروں سے اتنا بھی نہ ہو سکا کہ یہ معشوق کی جنس کو بدل دیتے۔

بیسویں صدی کے ربع اول میں جب یہ شاعر غزل کے اسلوب و آہنگ کو بدلنے کی کوشش کر رہے تھے، اقبال نظم کے ایک بڑے شاعر کے طور پر نمودار ہوئے۔ لیکن اقبال نے نظم کو اپنے شعری اظہار کا وسیلہ بنانے کے باوجود غزل کی طرف بھی توجہ کی۔ اپنے ذاتی جوہر اور جدت طبع کی بنا پر وہ نظم کی طرح غزل کے بھی روایتی قالب کو بدل کر اسے نئے پیرائے میں ڈھالنا چاہتے تھے اور انھوں نے ایسا کیا بھی لیکن اقبال کی غزل کو غزل کی عمومی تبدیلی نہیں کہا جا سکتا کیونکہ تبدیلی کا یہ عمل صرف انھیں کی غزلیہ شاعری میں رونما ہوا چونکہ یہ تبدیلی اقبال کے موضوع شاعری کے اعتبار سے ضروری لیکن عمل کے اصل مزاج کے منافی تھی، اس لیے دوسرے شاعروں نے اسے غزل کے لیے سازگار نہیں سمجھا۔ اقبال کا ایک اہم کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے اکہری اور یک سطحی شاعری کے بجائے علامتی اظہار کو اہم جانا اور اپنی غزلیہ شاعری کے لیے انھوں نے علامتوں مثلاً ابلیس، شاہین، مرد مومن اور لالہ وغیرہ کی تخلیق کی۔ انھیں غزل میں قبول عام کی حیثیت حاصل نہ ہو سکی۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ اقبال کے عہد شاعری میں بھی غزل کے مزاج و میلان میں کوئی ایسی تبدیلی نہیں ہوئی جسے پرانی غزل کے بالمقابل تبدیلی کہا جا سکے۔

○

اقبال کی شاعری کا آخری زمانہ ترقی پسند شاعری کی تشکیل کا زمانہ ہے۔ اس شاعری نے ایک مخصوص سماجی نظریے کی تبلیغ کے لیے غزل کی بجائے نظم کو زیادہ اہمیت دی اور ادب کی تبدیل ہوتی ہوئی صورت حال میں غزل کو اس لائق نہیں سمجھا کہ وہ تبدیلی کے تقاضوں کو پورا کر سکے۔ لیکن اسے کیا کیا جائے کہ غزل گشی کے اسی زمانے میں غزل کے اسلوب و آہنگ میں تبدیلی آئی اور اس طور آئی کہ وہ صاف طور پر سابقہ غزل سے مختلف معلوم ہونے لگی۔ ترقی

پسند تحریک نے اپنے سماجی نصب العین کے حصول اور اپنے نظریات کے نفاذ کے لیے ادب کے موضوعات کا تعین کر دیا تھا۔ ان موضوعات کی ترجمانی کے لیے ترقی پسند شاعری نئی لفظیات وضع کر رہی تھی اور اپنے معانی و مطالب میں جوش اور اثر پیدا کرنے کی غرض سے شاعری کے نرم اور منفعل لہجے کو بدل رہی تھی۔ یہی سبب ہے کہ اس عہد کی بیشتر غزلیہ شاعری میں خطیبانہ اور انقلابی آہنگ نظر آتا ہے۔ اس عہد میں غزل کو قائم اور مستحکم کرنے میں ان ترقی پسند شاعروں نے اہم کردار ادا کیا جو طبعاً غزل کی طرف مائل تھے اور جو غزل کے آداب اور اس کے روایتی مزاج کو پوری طرح سمجھتے تھے نیز جو نظم و غزل کے اسالیب کا فرق بھی جانتے تھے۔ اس قبیل کے شاعروں میں یوں تو ساحر، مجاز، جذبی، فیض اور مجروح کے نام لیے جاتے ہیں لیکن ان میں فیض اور مجروح کو یہ خصوصیت حاصل ہے کہ غزل ان کے یہاں شعری اظہار کی نمائندہ صنف ہے۔ ان شاعروں کے یہاں غزل کا روایتی مزاج بھی نظر آتا ہے اور اس کی بدلی ہوئی صورت بھی موجود ہے۔ فیض اور مجروح کا ذکر ہم تفصیل سے کریں گے سردست ساحر، مجاز، جذبی اور مخدوم کے چند منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ ان شعروں کی تقسیم ہم نے الف اور ب کے ذیل میں اس طرح کی ہے کہ ان کے روایتی اور نئے لہجے میں امتیاز کیا جاسکے:

(الف)

ہمدم یہی ہے رہگذر یار خوش خرام
گذرے ہیں لاکھ بار اسی کہکشاں سے ہم

ہر نرگس جمیل نے مخمور کر دیا
پی کر اٹھے شراب ہر اک بوستاں سے ہم

بارہا ایسا ہوا ہے یاد تک دل میں نہ تھی
بارہا مستی میں لب پر ان کا نام آہی گیا

پھر مری آنکھ ہو گئی نمناک
پھر کسی نے مزاج پوچھا ہے

(ب)

وہاں کتنوں کو تخت و تاج کا ارماں ہے کیا کہیے
جہاں سائل کو اکثر کاسۂ سائل نہیں ملتا

یہ قتل عام اور بے اذن قتل عام کیا کہیے
یہ بسمل کیسے بسمل ہیں جنھیں قاتل نہیں ملتا

یہ بجلی چمکتی ہے کیوں دم بہ دم چمن میں کوئی آشیانہ بھی ہے

مجاز

(الف)

جب کشتی ثابت و سالم تھی ساحل کی تمنا کس کو تھی اب ایسی شکستہ کشتی پر ساحل کی تمنا کون کرے

انساں کا محبت بھرا دل تھا مرا مسکن جو میرا وطن تھا وہ عرب تھا نہ عجم تھا

وہ تیرگی ہے کہ اکثر خیال آتا ہے مرے فلک پہ کوئی آفتاب ہے کہ نہیں

(ب)

چونکیں نہ آندھیاں نہ بگولے کہیں اٹھے اپنا جنوں محیط بیاباں ہوا تو کیا

دھوکا نہ تھا نظر کا تو پھر اے شب دراز وہ ہلکے ہلکے صبح کے آثار کیا ہوئے

جذبی

(الف)

گر زندگی میں مل گئے پھر اتفاق سے پوچھیں گے اپنا حال تری بے بسی سے ہم

کس درجہ دل شکن تھے محبت کے حادثے ہم زندگی میں پھر کوئی ارماں نہ کر سکے

مری ندیم محبت کی رفعتوں سے نہ گر بلند بام حرم ہی نہیں کچھ اور بھی ہے

(ب)

ہمیں سے رنگ گلستاں ہمیں سے رنگ بہار ہمیں کو نظم گلستاں پہ اختیار نہیں

ابھی نہ چھیڑ محبت کے گیت اے مطرب ابھی حیات کا ماحول خوشگوار نہیں

وہاں بھیجا گیا ہوں چاک کرنے پردۂ شب کو جہاں ہر صبح کے دامن پہ عکس شام ہے ساقی

ساحر

(الف)

منزلیں عشق کی آساں ہوئیں چلتے چلتے اور چمکا ترا نقش کفِ پا آخر شب

دھڑکا ہے دلِ زار ترے ذکر سے پہلے جب بھی کسی محفل میں تری بات چلی ہے

(ب)

ہر شام سجائے ہیں تمنا کے نشیمن ہر صبح مے تلخیِ ایام بھی پی ہے

مخدوم

ان شعروں کی مجموعی فضا غزل کی سابقہ روایت سے مختلف ہے۔ ان اشعار میں ایک طرف غزل کے روایتی مضامین غزل کے مخصوص لہجے میں باندھے گئے ہیں اور دوسری طرف نئے موضوعات کی ترجمانی کے لیے نیا انداز اختیار کیا گیا ہے۔ اس طرح ان شعروں میں دو الگ لہجوں کی تعمیر ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ایک لہجہ نرم اور منفعل ہے جس میں غزل کی اصل خصوصیت یعنی تغزل کا لحاظ رکھا گیا ہے اور دوسرا لہجہ تند اور خطیبانہ ہے جو غزل کے روایتی لہجے سے مختلف ہے۔ اس طرح ترقی پسند غزل روایت کی پاسداری بھی کر رہی ہے اور غزل کے روایتی مضامین کے دائرے کو توڑ بھی رہی ہے۔ یعنی وہ غزل کی لفظی اور معنوی حد بندیوں سے باہر نکل رہی ہے اور اپنا روایتی لہجہ تبدیل کر رہی ہے۔ اس عمل میں تغزل کی اس شرط کو ضروری نہیں سمجھا جا رہا ہے جس کے بغیر غزل غزل نہیں کہلائی جا سکتی۔ یہی نہیں ترقی پسند غزل میں محبوب کی روایتی جنس بھی تبدیل ہوتی ہوئی نظر آ رہی ہے:

مری ندیم محبت کی رفعتوں سے نہ گر　　بلند بام حرم ہی نہیں کچھ اور بھی ہے

کہا جا چکا ہے کہ ترقی پسند شاعروں میں مجروح اور فیض کے یہاں غزل شعری اظہار کی نمائندہ صنف ہے۔ غزل سے ان دونوں شاعروں کو طبعی مناسبت تھی اور روایتی شاعری کے رموز پر ان دونوں شاعروں کی گہری نظر تھی۔ ان کی شاعری کو پڑھ کر یہ محسوس کرنے میں دیر نہیں لگتی کہ اس شاعری کا آہنگ روایتی شاعری سے کشید کیا گیا ہے۔ یہ دونوں شاعر مسلماتِ شاعری کو اچھی طرح سمجھتے ہیں اور غزل کے روایتی مزاج کو زمانہ حال سے ہم آہنگ کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ ان کی غزلیں ترقی پسند نظریہ سازوں کے اس ملبے کو مسترد کرتی ہیں کہ غزل روایتی اور مخصوص مضامین کے دائرے سے باہر نہیں نکل سکتی۔ ان شاعروں نے یہ تاثر بھی ختم کر دیا کہ تغزل صرف روایتی غزل کی معنوی اور لفظیاتی فضا سے مل کر بنتا ہے۔ اب ان زیر بحث شاعروں میں پہلے مجروح کے یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

(الف)

پھر آئی فصل کی مانند برگِ آوارہ
ہمارے نام گلوں کے مراسلات چلے

جو ٹھہرتی تو ذرا چلتے صبا کے ہمراہ
یوں بھی ہم روز کہاں سوئے چمن جاتے ہیں

وہ تو کہیں ہے اور مگر دل کے آس پاس
پھرتی ہے کوئی شے نگہ یار کی طرح

آخرش مجروح کے بے رنگ روز و شب میں وہ
صبح عارض پر لیے زلفوں کی شام آ ہی گیا

ترے خانماں خرابوں کا چمن کوئی نہ صحرا
یہ جہاں بھی بیٹھ جائیں وہیں ان کی بارگاہیں

(ب)

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ
اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

روک سکتا ہمیں زندانِ بلا کیا مجروح
ہم تو آواز ہیں دیواروں سے چھن جاتے ہیں

شبِ ظلم نرغہ راہزن سے پکارتا ہے کوئی مجھے
میں فرازِ دار سے دیکھ لوں کہیں کاروانِ سحر نہ ہو

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ
جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

دیکھ زنداں سے پرے رنگ چمن رنگ بہار
رقص کرنا ہے تو پھر پاؤں کی زنجیر نہ دیکھ

ان منتخب شعروں میں آپ کو مشکل ہی سے ایسے لفظ نظر آئیں گے جو غزل کے روایتی نظام میں شامل نہ ہوں۔ یعنی مجروح کا غزلیہ نظام غزل کی روایتی لفظیات ہی سے ترتیب پا رہا ہے لیکن ان شعروں کے متعلق ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ یہ میر و غالب یا حسرت و فانی کے زمانے کی شاعری ہے۔ یہ اشعار عہد مجروح کے معلوم ہوتے ہیں اور اس کا سبب یہ ہے کہ مجروح نے غزل کی مخصوص لفظیات سے ایسا پیرایۂ اظہار تعمیر کیا ہے جو پرانی غزل سے مختلف معلوم ہوتا ہے اور اسی لیے ہمیں ان کے یہاں اسلوب کی تازہ کاری کا احساس زیادہ ہوتا ہے۔ غزل کی روایتی لفظیات کے حدود میں رہ کر ایک مخصوص پیرایۂ اظہار کی جستجو نے مجروح کے یہاں ایک مخصوص لہجے کی تعمیر کی ہے۔ نقل کیے ہوئے اشعار سے یہ صاف ظاہر ہے کہ مجروح ایک ایسے اسلوب شاعری کی تلاش میں ہیں جو انھیں پیشرو اور ہم عہد شعرا سے ممتاز کر سکے اور اس کے لیے انھوں نے پرانے الفاظ کو نئے تخلیقی نظام میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔

مجروح کے مندرجہ اشعار کو ہم نے دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ حصہ اول کے اشعار میں روایتی لفظیات کے ذریعے روایتی مفاہیم کو ادا کیا گیا ہے۔ اسے ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ غزل کے مقررہ مضامین غزل کی مقررہ زبان میں بیان کیے گئے ہیں۔ دوسرے حصے میں مجروح نے غزل کی مقررہ زبان کو بہت زیادہ نہیں بدلا ہے لیکن ان شعروں کے مضامین یقیناً غزل کے مخصوص مضامین نہیں ہیں۔ یہاں مجروح نے عہد حاضر کے موضوعات و مسائل کی ترجمانی کی ہے۔ دوسرے حصے میں ہوائے ظلم، زندان بلا، شبِ ظلم، نرغۂ راہزن، فراز دار، کاروان سحر، ستونِ دار، ستم کی سیاہ رات وغیرہ الفاظ و تراکیب انھیں مسائل کی طرف اشارہ کر رہے ہیں جو ترقی پسند شاعری سے مخصوص ہیں۔ پہلے حصے کے اشعار میں بھی کہیں کہیں ان مسائل کی بازگشت موجود ہے۔ اس طرح مجروح نے اپنی غزلوں میں شعری اظہار کی دونوں صورتوں کو روا رکھا ہے۔ ایک طرف انھوں نے غزل کے روایتی اور مخصوص مضامین کو غزل کے روایتی آہنگ کے ساتھ بخوبی ادا کیا ہے اور دوسری طرف انھوں نے غزل کے مقررہ موضوعات کے دائرے کو توڑ کر اسے وسیع کیا ہے لیکن غزل میں اپنا ایک منفرد اور مخصوص لہجہ بنا لینے کے باوجود مجروح غزل میں نئی معنویتیں نہیں پیدا کرسکے۔ غزل کو نئے معنی و مفہوم سے روشناس کرانے کا سہرا ترقی پسند شاعروں میں فیض ہی کے سر جاتا ہے۔

فیض نہ صرف ہماری کلاسیکی شاعری کے مزاج سے واقف ہیں بلکہ اس کے علامتی اور معنوی نظام کو بھی خوب سمجھتے ہیں۔ انھوں نے غزل کو غزلیت کے اصل دائرے میں رکھ کر اور اس کے بنیادی لہجے کو تبدیل کیے بغیر اسے نئے مفاہیم سے روشناس کرایا اور اس کے لیے انھوں نے روایتی غزل ہی کی لفظیات سے کام لیا۔ فیض کا شعری نظام بظاہر میر و سودا کا سا شعری نظام معلوم ہوتا ہے لیکن ان کے شعروں کا تجزیہ بتاتا ہے کہ انھوں نے اس روایتی نظام میں روایتی مفاہیم ادا کرنے کے بجائے نئے مفاہیم ادا کیے ہیں یعنی انھوں نے پرانی علامتوں میں نئی معنویت پیدا کی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

(۱)

قفس ہے بس میں تمہارے تمہارے بس میں نہیں — چمن میں آتش گل کے نکھار کا موسم

چمن پہ غارت گلچیں سے جانے کیا گزری — قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

در قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے — تو فیض دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

یوں بہار آئی ہے امسال کہ گلشن میں صبا — پوچھتی ہے گزر اس بار کروں یا نہ کروں

صبا نے پھر درِ زنداں پہ آکے دستک دی — سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

جس ادا سے کوئی آیا تھا کبھی اول صبح — اسی انداز سے چل بادِ صبا آخر شب

اہل قفس کی صبح چمن میں کھلے گی آنکھ — باد صبا سے عہد و پیماں ہوئے تو ہیں

قفس اداس ہے یارو صبا سے کچھ تو کہو — کہیں تو بہر خدا آج ذکرِ یار چلے

آخر شب کے ہمسفر فیض نہ جانے کیا ہوئے — رہ گئی کس جگہ صبا صبح کدھر نکل گئی

(۲)

کچھ محتسبوں کی خلوت میں کچھ واعظ کے گھر جاتی ہے — ہم بادہ کشوں کے حصے کی اب جام میں کم تر جاتی ہے

جو تمہاری مان لیں ناصحا تو دامنِ دل میں رہے گا کیا — نہ کسی عدو کی عداوتیں نہ کسی صنم کی مروتیں

تمھیں کہو رند و محتسب میں ہے آج شب فرق کون ایسا — یہ آکے بیٹھے ہیں میکدے میں وہ اٹھ کے آئے ہیں میکدے سے

کب مہکے گی فصلِ گل کب بہکے گا میخانہ — کب صبحِ سخن ہوگی کب شامِ نظر ہوگی

(۳)

بڑا ہے درد کا رشتہ یہ دل غریب سہی — تمہارے نام پہ آئیں گے غم گسار چلے

نہ سوال وصل نہ عرضِ غم نہ حکایتیں نہ شکایتیں — ترے عہد میں دلِ زار کے سبھی اختیار چلے گئے

کب جاں لہو ہوگی کب اشک گہر ہوگا — کس دن تری شنوائی اے دیدۂ تر ہوگی

رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام — موسمِ گل ہے تمہارے بام پر آنے کا نام

ان شعروں میں استعمال ہونے والے الفاظ کلاسیکی لفظیات سے مستعار ہیں اور فیض نے ان الفاظ کے ذریعے نئے مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ قفس، چمن، گل، بلبل، گل چیں، صیاد، صبا، ساقی، میخانہ، رند، بادہ، جام، شیخ، محتسب، رقیب، زنداں، دار و رسن، ہجر، فراق، وصل وغیرہ پرانی علامتیں ہیں لیکن فیض نے ان علامتوں میں نئی معنویتیں پیدا کی ہیں۔ ان میں سے بعض علامتوں مثلاً صبا کی

علامتی قوت اور وسعت کو جس طرح فیض نے سمجھا اور اس علامت کے ذریعے جس طرح اپنے عہد کے معنویتوں کو نمایاں کیا وہ کسی اور ترقی پسند شاعر کے یہاں نظر نہیں آتیں۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون "فیض کا جمالیاتی احساس اور معنیاتی نظام" میں فیض کے یہاں اس نوع کے الفاظ سے متعلق مفاہیم کی تفصیل سے وضاحت کی ہے۔ ان الفاظ و علامات کا استعمال فیض کے معاصرین نے بھی کیا ہے لیکن اول تو وہ فیض کی طرح ان الفاظ کے معنوی امکانات اور ان کے زمانی اطلاقات سے واقف نہیں تھے دوسرے وہ ان الفاظ کو فیض کی طرح برتنے کا ہنر بھی نہیں جانتے تھے۔ اپنے اسی وصف کی بنا پر فیض نے اپنی غزل میں انفرادیت پیدا کی اور ان کی غزل ترقی پسند عہد کی نمائندہ غزل قرار پائی۔ اس غزل میں فیض نے پرانی علامتوں میں نئے معانی رکھ کر نہ صرف نئے موضوعات کی ترجمانی کی بلکہ غزل کے اصل آہنگ کو قائم رکھتے ہوئے ایک ایسے لہجے کی تعمیر کی جو انھیں کی غزل سے مخصوص ہے۔ خوش آہنگ اور بامعنی ترکیبوں، مترنم اور معنوی پیکروں اور عمدہ استعاروں کے استعمال نے ان کی غزل کو ایک ایسا تخلیقی پیرایہ عطا کیا جو غزل کے روایتی مزاج سے میل کھانے کے باوجود نیا اور تازہ معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح جس غزل نے ترقی پسند شاعری کے زمانے میں خود کو تبدیل کرنا شروع کیا تھا اسے فیض نے اپنے شاعرانہ کمال اور جولانیِ طبع کی بنا پر اس مقام تک پہنچا دیا جہاں وہ لفظی اور معنوی سطح پر پرانی اور قریب العہد غزل سے مختلف معلوم ہونے لگی۔

بیسویں صدی کی غزلیہ شاعری کے اب تک کے جائزے میں ہم نے دیکھا کہ اس صدی کے ربع اول کے بعد تک غزل میں تبدیلیوں کے اظہار و اعلان کے باوجود یہ پرانی روش پر ہی چلتی رہی لیکن ترقی پسند شاعری کے زمانے میں اسلوب، موضوع اور لہجے کی سطح پر غزل میں نمایاں تبدیلی ہوئی اور یہ تبدیلی تین صورتوں میں ظاہر ہوئی۔ پہلی صورت میں غزل کے مخصوص لہجے میں غزل کے مخصوص مضامین اس طرح بیان کیے گئے کہ ان کا آہنگ پرانی غزل سے مختلف معلوم ہونے لگا۔ دوسری صورت میں غزل کے اصل لہجے کو

تبدیل کیے بغیر پرانی علامتوں میں نئی معنویت پیدا کی گئی اور ان نئی معنویتوں کی وجہ سے غزل کے مزاج میں بھی تبدیلی محسوس ہونے لگی۔ اس عہد میں بعض پرانی علامتیں لہو، صبح، تیشہ اور رات وغیرہ کثرت سے استعمال ہوئیں اور بعض نئی علامتیں مثلاً صلیب، سایہ، سورج اور پتھر وجود میں آئیں۔ ان علامتوں میں صلیب اور سورج اپنی معنوی قوت کی بنا پر جدید شاعری میں بھی استعمال ہوئیں۔

○

جس زمانے میں ترقی پسند شاعری پروان چڑھ رہی تھی، کم و بیش اسی زمانے میں فراق کو اردو شاعری کی ایک نئی آواز سے تعبیر کیا جارہا تھا۔ فراق ہر چند کہ ترقی پسند تحریک سے متاثر تھے لیکن انھوں نے اس تحریک سے باضابطہ وابستگی اختیار نہیں کی اور نہ ہی وہ شاعری میں تبدیلیوں کے مطالبے سے متاثر ہوئے۔ انھوں نے غزل کو شعوری طور پر نئے موضوعات و مسائل کی ترجمانی کا وسیلہ بنانے کے بجائے روایتی موضوعات کے حدود کی وسعت کو سمجھا اور پرانی غزل کے مخصوص موضوعات میں نئے معنوی جہان پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اس عمل میں انھوں نے غزل کے اصل لہجے کو بدلنے کے بجائے اسے اور زیادہ نرم اور منفعل کردیا۔ واضح رہے کہ اسی زمانے میں جوش اپنی بلند آہنگ شاعری کا جادو جگا رہے تھے اور ان کے تند اور انقلابی لہجے کو خوش آمدید کہا جارہا تھا۔ اس لہجے کے علی الرغم فراق اپنی غزل میں نرم اور دھیما لہجہ لے کر آئے اور آگے چل کر اسی لہجے کو نئی غزل کا پیش آہنگ سمجھا جانے لگا۔ اس لہجے کو پانے کے لیے فراق میر کی طرف گئے لیکن ایسا نہیں ہے کہ اس مستعار لہجے کی بنا پر ہم فراق کو میر سے الگ نہیں کرسکتے۔ عرض کیا جاچکا ہے کہ فراق عشق کی جن مختلف کیفیتوں اور بدلی ہوئی نوعیتوں کو اپنی شاعری کا موضوع بنارہے تھے اس کے لیے غزل کا یہی لہجہ موزوں معلوم ہوتا تھا۔ لیکن اس لہجے میں فراقیت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب فراق عشق کے ان حدود میں داخل ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں جن میں بقول فراق ان سے قبل دوسروں نے قدم نہیں رکھا تھا۔ عشق کے انھیں حدود میں قدم رکھنے کی بنا پر ان کی شاعری کو عشقیہ زندگی کی نئی اقدار سے تعبیر کیا گیا۔ عشق کی انھیں اقدار سے متعلق یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

حسن سر تا پا تمنا عشق سر تا پا غرور
اس کا اندازہ نیاز و ناز سے ہوتا نہیں

ترا وصال بڑی چیز ہے مگر اے دوست
وصال کو مری دنیائے آرزو نہ بنا

اک فسونِ ساماں نگاہ آشنا کی دیر تھی
اس بھری دنیا میں ہم تنہا نظر آنے لگے

فضا تبسمِ صبحِ بہار تھی لیکن
پہنچ کے منزلِ جاناں پہ آنکھ بھر آئی

کسی کا یوں تو ہوا کون عمر بھر پھر بھی
یہ حسن و عشق تو دھوکا ہے سب مگر پھر بھی

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گزری وہ رات رات ہوئی

محبت کی حقیقت میری جان المختصر یہ ہے
وہی ہم دونوں چاہیں پر بہ عنوانِ دگر چاہیں

تم نہیں آئے اور رات رہ گئی راہ دیکھتی
تاروں کی محفلیں بھی آج آنکھیں بچھا کے رہ گئیں

مائلِ بیداد وہ کب تھا فراق
تو نے اس کو غور سے دیکھا نہیں

تھی یوں تو شام ہجر مگر پچھلی رات کو
وہ درد اٹھا فراق کہ میں مسکرا دیا

وصل میں جو شاداں ہے ہجر میں جو گریاں ہے
وہ فراق کیا جانے جو جمالِ جاناں ہے

فراق کی شاعری میں معاملاتِ حسن و عشق کے انھیں پہلوؤں کو نگاہ میں رکھ کر محمد حسن عسکری نے کہا تھا کہ فراق نے "اردو شاعری کا دائرۂ شعور حیرت ناک طور پر وسیع کر دیا ہے اور نفسیات عشق کو پوری زندگی اور پوری انسانی شخصیت کی نفسیات بنا دیا ہے"۔ فراق نے عشق کے جزئیات و متعلقات کو طرح طرح سے پیش کیا ہے اور عشق کو جمالیات کی تہذیب کا وسیلہ بنایا ہے۔ عشق ہی کے ذریعے فراق نے انسانی تعلقات کی نوعیتوں کو سمجھنے کی کوشش کی اور ان تعلقات میں عشق کی کارفرمائیوں کے وہ پہلو دیکھے جو بعض نقادوں کے بقول ان کے معاصرین کی نگاہ میں نہیں تھے۔ عشق کی تفسیر میں فراق نے اس تہذیبی روایت کو بھی ملحوظ رکھا جو ہندستانی ثقافت کے نورانی عناصر سے تشکیل پاتی ہے۔ وہ اپنی شاعری کے ذریعے اس روایت کے معنوی اجزا کی اہمیت کا احساس بھی دلانا چاہتے تھے۔ غرضیکہ فراق نے عشق کے بعض نئے جزئیات کو نمایاں کرنے کے لیے جس لہجے کو میر سے حاصل کیا وہی منفعل لہجہ بعد کے شاعروں میں مقبول ہوا۔ اس طرح نئے شاعروں میں سے بیشتر نے فراق کے وسیلے سے میر کو دریافت کیا اور اپنی شاعری میں حزن و غم کی نئی جہتوں کو نمایاں کیا۔

○

جس وقت غزل میں فراق کے مستعار لہجے کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا جارہا تھا، اس وقت ترقی پسند افکار و اقدار کی معنویت ختم ہورہی تھی اور ایک نیا نظام اقدار وجود میں آرہا تھا۔ ادبی اعتبار سے یہ جمود اور تعطل کا زمانہ ہے۔ اس زمانے میں ایک کے بعد ایک جو حیران کن اور المناک واقعات رونما ہوئے انھوں نے ہمیں ذہنی طور پر متزلزل کردیا۔ دوسری جنگ عظیم، تقسیم اور فرقہ وارانہ فسادات نے ہم پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ان اثرات کے نتیجے میں ہم پر مایوسی، بے یقینی، تنہائی، لاحاصلی اور عدم تحفظ کے احساسات طاری ہونے لگے۔ ان المیہ احساسات کی وجہ سے خارج سے ہمارا رابطہ ٹوٹنے لگا اور باطن کو ہم نے اپنی پناہ گاہ سمجھ لیا۔ دوسری طرف اس عہد کے بعض نئے افکار (وجودیت وغیرہ) نے بھی ہمیں متاثر کیا اور ہم نے وجود کے پیچ و خم کو سمجھنا چاہا۔ چنانچہ اس عہد میں درون کی جستجو اور اس کے انکشاف کو ہم نے اپنی تخلیق کا مرکز بنا لیا اور اپنے باطنی کیفیات و احساسات کے اظہار کے لیے ہمیں میر کا وہی منفعل لہجہ موزوں معلوم ہوا جو فراق کے وسیلے سے ہم تک پہنچا تھا۔ ابتداءً خلیل الرحمٰن اعظمی، ابن انشا، ناصر کاظمی اور احمد مشتاق وغیرہ کے یہاں یہی لہجہ نئی غزل کی شناخت بنا۔ ذیل میں ان اشعار کو ملاحظہ کیجیے جن میں اس بنتے ہوئے لہجے کو صاف طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے:

ساری ساری رات جلے ہیں جو اپنی تنہائی میں — ان کی آگ سے صبح کا سورج اپنا دیا جلاتا ہے

کیا کہیں ہم کہ ازل سے ہی ملی تھی ہم کو — ایسی تنہائی کہ تم سے بھی مداوا نہ ہوا

پوچھتے کیا ہو ان آنکھوں کی اداسی کا سبب — خواب جو دیکھے وہ خوابوں کی حقیقت مانگے

تیری گلی سے چھٹ کے نہ جائے اماں ملی — اب کے تو میرا گھر بھی میرا گھر نہ ہوسکا

خلیل الرحمٰن

جب دہر کے غم سے اماں ملی ہم لوگوں نے عشق ایجاد کیا — کبھی شہر بتاں میں خراب پھرے کبھی دشتِ جنوں آباد کیا

جی بہلتا ہی نہیں اب کوئی ساعت کوئی پل — رات ڈھلتی ہی نہیں چار پہر سے پہلے

گرم آنسو اور ٹھنڈی آہیں من میں کیا کیا موسم ہیں
اس بگیا کے بھید نہ کھولو سیر کرو خاموش رہو

ابن انشا

سر پہ مثالِ آسماں چادرِ غم تنی ہوئی
زیر قدم بچھا ہوا حسن کا دشتِ بے سراب
جو اُمڈے ہیں آنسو تو رو کیوں نہ لیں
چلو بوجھ سر سے اتر جائے گا
جہاں کہ داغ تھا یاں آگے درد رہتا تھا
مگر یہ داغ بھی جاتا دکھائی دیتا ہے
دیدنی ہے شفقِ شامِ الم کا منظر
پھر یہ بجھتے ہوئے چہرے بھی کہاں دیکھو گے

احمد مشتاق

نہ پوچھ آج شبِ ہجر کس قدر ہے اداس
کہیں کہیں کوئی تارا ہے اور کچھ بھی نہیں
چمک چمک کے رہ گئیں نجوم و گل کی منزلیں
میں درد کی کہانیاں سنا سنا کے رہ گیا
ترے وصال کی امید اشک بن کے بہہ گئی
خوشی کا چاند شام ہی سے جھلملا کے رہ گیا
دل تو میرا اداس ہے ناصر
شہر کیوں سائیں سائیں کرتا ہے
بجھا نہ دیں یہ مسلسل اداسیاں دل کو
وہ بات کر کہ طبیعت کو تازیانہ لگے
اس شہر بے چراغ میں جائے گی تو کہاں
آ اے شب فراق تجھے گھر ہی لے چلیں

ناصر کاظمی

ان شعروں کی حزینہ فضا اور ان کا الم انگیز لہجہ اس عہد کے انسان کے المیہ احساسات اور اس کے باطنی اضطراب کو بخوبی ظاہر کرتا ہے۔ شروع شروع میں یہی لہجہ نئی غزل پر حاوی رہا لیکن رفتہ رفتہ اس لہجے کے نئے ارتعاشات سامنے آنے لگے۔ مثلاً ناصر کاظمی کی غزل کا مجموعی لہجہ، لہجۂ میر کی توسیع معلوم ہوتا ہے لیکن ان کے لہجے کے نئے ارتعاشات نے میر اور فراق سے الگ ان کی پہچان بنائی اور انھیں ارتعاشات کی بنا پر ناصر کی غزل ایک نئے مزاج کی نمائندہ معلوم ہونے لگی۔ مثلاً یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

طنابِ خیمۂ گل تھام ناصر
کوئی آندھی افق سے آ رہی ہے
پھر آج آئی تھی اک موجۂ ہوائے طرب
سنا گئی ہے فسانے ادھر ادھر کے مجھے
گھر میں اس شعلہ رو کے آتے ہی
روشنی شمع دان سے اتری

پھول تیرے ہیں نہ میرے باغ کس کا ہے نہ پوچھ — ہاتھ زخمی ہیں تو پلکوں سے گلِ منظر اٹھا
جہاں عرضِ اہلِ ہنر نکہتِ رائیگاں ہے — خدا جانے ہم کس خرابے میں آکر بسے ہیں

ان اشعار کا لہجہ لہجہ میر سے بڑی حد تک مختلف ہے اور مختلف ہونے کا سبب یہ ہے کہ ناصر نے ان شعروں میں لفظیات کا استعمال بدلے ہوئے انداز میں کیا ہے جس کی وجہ سے ان کے بنیادی لہجے نے اپنی صورت بدل کر ایک نئے لہجے کی تعمیر کی ہے۔ آگے چل کر نئی غزل میں یہی لہجہ زیادہ مقبول ہوا۔

ناصر کی شاعری تفکر سے عاری لیکن تاثر سے بھرپور ہے۔ ناصر کی پوری شاعری سے ایک مغموم اور تنہا انسان ابھر کر سامنے آتا ہے لیکن اس انسان کی تنہائی کا بظاہر کوئی سبب نظر نہیں آتا۔ بس یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ انسان اپنی ذات کے اندر تنہا ہے۔ ناصر نے اپنے زمانے کے المیہ احساسات کو اپنی شاعری میں مجسم کردیا ہے۔ ان کی غزل باطن کے پیچ و خم کے مفکرانہ اظہار کے بجائے اپنے محسوسات کا سیدھا سادھا بیان ہے۔ اسی سیدھے سادھے بیان کے ذریعے ناصر نے غزل کا پورا دھارا موڑ دیا اور ان کی غزل کے بعد ہی غزل کا لہجہ بدلنا شروع ہوگیا۔ ناصر کا دوسرا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ غزل کو پس منظر سے پیش منظر میں لے آئے۔ فراق، فیض اور مجروح کی مسلسل کاوشوں کے باوجود اس عہد میں غزل کو دوسرے درجے کی صنف سخن سمجھا جاتا رہا لیکن ناصر نے اسے ایک سر بر آوردہ صنف بنا دیا۔

ناصر کے اہم ترین معاصر احمد مشتاق نے غزل میں انداز و اسلوب کی تبدیلی کو دوسری طرح سے قبول کیا۔ ناصر کاظمی نے اگر میر کے لہجے کی تجدید کی تو احمد مشتاق کے یہاں غالب کا آہنگ نظر آتا ہے۔ غالب ہی کی طرح ان کے یہاں بھی بہت عمدہ اور نادر ترکیبوں کا استعمال ہوا ہے۔ یہ ترکیبیں کلام میں نئے آہنگ کے ساتھ نئی معنویتیں بھی پیدا کرتی ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

ابھی آوازۂ دریائے خاکستر نہیں آیا — ابھی بیٹھے رہیں اس شمع رو کی انجمن والے
ہاں یہی راہ نکل جاتی ہے ویرانے کو — ہاں اسے رہگزرِ خندۂ گل کہتے ہیں

پھر یہ بجھتے ہوئے چہرے بھی کہاں دیکھو گے — دیدنی ہے شفقِ شامِ الم کا منظر
زیرِ قدم بچھا ہوا حسن کا دشتِ بے سراب — سر پر مثالِ آسماں چادرِ غم تنی ہوئی
مگر اک امید شکستہ پر کہ مثالِ دردِ سیاہ تھی — مرے چار دانگ تھی جلوہ گر وہی لذتِ طلبِ سحر

ان ترکیبوں میں غالب کا رنگ صاف نظر آتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ احمد مشتاق غالب ہی کی طرح اپنی ترکیبوں کی معنویتوں اور ان کے شاعرانہ آہنگ کو ذہن میں رکھ کر انھیں وضع کر رہے ہیں۔ ان ترکیبوں میں آہنگ اور معنی ایک دوسرے سے الگ نہیں ہیں۔ ناصر کاظمی اور احمد مشتاق کی غزل میں اگر کوئی فرق کیا جاسکتا ہے تو یہ کہ ناصر غزل میں نیا لہجہ لے کر آئے اور احمد مشتاق نے غزل کو ایک نیا آہنگ دیا۔ ناصر اور احمد مشتاق میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ اگر ناصر کے یہاں انفعالیت زیادہ ہے تو احمد مشتاق کے یہاں قوت بہت ہے۔ وہ ناصر کاظمی کی طرح دکھیارے شاعر نہیں معلوم ہوتے اگرچہ دکھ اور غم ان کے یہاں ہے لیکن ناصر کاظمی کی طرح نہیں ہے۔

یہ ہماری شاعری کا وہ زمانہ ہے جس میں غزل اپنی لفظیات کے دائرے کو وسیع کر رہی ہے اور اس وسیع ہوتے ہوئے دائرے میں نئے لہجے اور نئے اسالیب سامنے آرہے ہیں۔ ایک طرف ترقی پسند شاعری سے بالواسطہ اور اشاراتی پیرائے کی تخلیق کی جارہی ہے اور دوسری طرف فنی لوازم کا بھی لحاظ رکھا جارہا ہے۔ یعنی اب موضوع بیان اور اسلوب بیان کو ایک دوسرے سے الگ نہیں سمجھا جارہا ہے۔ خود ناصر کاظمی نے اپنے محسوسات کے سیدھے سادھے بیان کے باوجود لفظوں کے معنوی امکانات اور پیرایۂ اظہار کی اہمیت کو سمجھنا شروع کردیا تھا۔ ان کے یہاں گھر، جنگل، طاؤس، بستی اور سفر وغیرہ الفاظ و علامات نسبتاً نئے مفاہیم کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اسی طرح احمد مشتاق نے بھی وسعت معنی اور شاعرانہ سلیقہ مندی پر پوری توجہ صرف کی۔

زبان و بیان کے تئیں حساس ہونے کی وجہ سے ایک طرف نئی لفظیات کو وضع کرنے کے عمل میں تیزی آئی اور دوسری طرف ہماری شاعری سے وہ الفاظ خارج ہونا شروع ہوئے جن کی معنویت کو ترقی پسندوں نے متعین

کر دیا تھا مثلاً صلیب، تیشہ، تیغ، دار و رسن، مقتل، کوچہ قاتل وغیرہ لیکن بعض الفاظ خارج نہیں ہوئے اور نئے شاعروں نے اس قبیل کے لفظوں کی معنوی قوت کو سمجھ کر انھیں نئے معانی میں استعمال کیا مثلاً سورج، سایہ، لہو اور پتھر وغیرہ۔ ان علامتوں کے ساتھ بہت سی نئی اور کثیر المفہوم علامتوں کی تخلیق کی اور انھیں علامتوں کے ذریعے نئی غزل نے اپنے لفظی اور معنوی نظام کی تشکیل شروع کی۔ چنانچہ شہر، جنگل، دریا، صحرا، ہوا، دھوپ، سمندر، خواب، مکان اور اس کے لوازم وغیرہ کا استعمال نئی غزل میں کثرت سے ہوا اور انھیں علامتوں کے ذریعے اس عہد کے ذہنی اور روحانی مسائل کی ترجمانی کی گئی۔

نئی غزل میں ان شاعروں کی ایک طویل فہرست ہے جنھوں نے نئی علامتوں کی تخلیق اور غزل کے نئے معنوی نظام کی تشکیل میں اہم کردار ادا کیا۔ ان میں ناصر کاظمی سے لے کر غلام مرتضیٰ راہی تک ان تمام شاعروں کے نام لیے جاسکتے ہیں جنھوں نے نئے لب و لہجے میں غزلیں کہیں اور اسالیب کی سطح پر اپنی الگ شناخت بنانے کی کوشش کی۔ لیکن ہم یہاں طوالت سے بچنے کی غرض سے نئی غزل میں لہجے، موضوع اور اسلوب کی سطح پر رونما ہونے والی تبدیلیوں کے ذیل میں ان نمائندہ شاعروں کا جائزہ لیں گے جنھوں نے غزل میں لفظ و معنی کے نئے تجربے کیے اور اسے نئے شعری جہات سے روشناس کرایا۔

نئی غزل کے تشکیلی دور میں ناصر کاظمی اور احمد مشتاق کے شعری امتیازات کا ذکر ہم کر چکے ہیں۔ ان دو شاعروں کے بعد نئی غزل میں ایک اہم نام منیر نیازی کا ہے جنھوں نے غزل کو ایک نئی معنوی جہت عطا کی۔ منیر نے یوں تو بہت زیادہ علامتوں کا استعمال کیا ہے لیکن مکان اور اس کے لوازم کی علامتی معنویتیں ان کے یہاں سب سے زیادہ روشن ہوئی ہیں اور انھیں معنویتوں نے منیر کی شاعری میں ایک اسراری کیفیت پیدا کر دی ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

تنہا اجاڑ برجوں میں پھرتا ہے تو منیر	وہ زر فشانیاں ترے رخ کی کدھر گئیں
اک آسیب زر ان مکانوں میں ہے	مکیں اس جگہ کے سفر پر گئے

ہر اک پرانا مکان قصرِ جم نہیں ہوتا — تمام اجڑے خرابے حسیں نہیں ہوتے
اس پرانے بام پر وہ صورتِ زیبا نہ تھی — جب سفر سے لوٹ کر آئے تو کتنا دکھ ہوا
چیزوں میں شوقِ نقلِ مکانی کو دیکھ کر — آزردہ ہے مکان میں خاک زمین بھی
بھلا دیا جسے سب نے وہ نام تو ہے کہ میں — مکانِ دل سے آتی ہے اک صدا سی منیر

منیر نے ان شعروں میں مکان اور اس کے تلازموں سے ایک مخصوص مکانی فضا تیار کی ہے جس میں ویرانی، خوف اور وحشت کے ساتھ ساتھ افسردگی اور محزونی کا عنصر بھی شامل ہے۔ منیر کے یہاں مکان اور اس کے لوازم گزرے ہوئے زمانوں اور معدوم ہوتے ہوئے آثار کی باز آفرینی ہیں۔ معدوم ہوتی ہوئی اشیا کے زیاں کا احساس سب سے زیادہ منیر کے یہاں نظر آتا ہے۔ انھوں نے غزل میں مکان کو پہلی بار پوری قوت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ گزشتہ زمانوں کی یاد، ان زمانوں کے آثار اور ان کی نوحہ خوانی نے ان کے یہاں ایک عجب طرح کا سماں باندھ دیا ہے۔ ان کیفیتوں کے علاوہ مکانی لوازم میں منیر کے یہاں ایک طرح کا رومانی عنصر بھی موجود ہے۔

اس پرانے بام پر وہ صورتِ زیبا نہ تھی — جب سفر سے لوٹ کر آئے تو کتنا دکھ ہوا

مکانی لوازم کے ساتھ ساتھ منیر نے دھوپ، جنگل، شام، سفر، شہر اور سراب وغیرہ علامتیں بھی خوب استعمال کی ہیں۔ ان علامتوں سے ان کے یہاں جو فضا بنتی ہے اس میں حیرانی، خوف اور آزردگی کا عنصر نمایاں ہے۔

ناصر کاظمی، احمد مشتاق اور منیر نیازی کے جائزے میں ہم نے دیکھا کہ ان تینوں شاعروں کے یہاں الگ الگ شاعرانہ فضائیں موجود ہیں۔ ان شاعرانہ فضاؤں کے درمیان نئی غزل میں ایک نیا رجحان سامنے آرہا تھا۔ اس رجحان کے سامنے آنے کا سبب یہ تھا کہ اب نیا شاعر فراق کی انفعالیت کے اثر سے آزاد ہونا چاہ رہا تھا اور ایک ایسا جارحانہ اور غیر انفعالی لہجہ اختیار کرنا چاہتا تھا جو ترقی پسند شاعری کی بلند آہنگی سے مختلف ہو لیکن جس میں زور اور قوت موجود ہو۔ اس لہجے کو پانے کے لیے ہمارے بعض شاعر یگانہ کی طرف متوجہ ہوئے درحالیکہ

اسلوب کی سطح پر انھوں نے یگانہ کی پیروی نہیں کی لیکن یگانہ ٹائپ ہماری غزل میں مقبول ہونے لگا۔ نئے شاعروں میں یہ انداز سب سے پہلے ظفر اقبال نے اختیار کیا۔ یہ اشعار دیکھیے:

فضا کی فوج میں یہ جنگ ہو رہی ہے کہاں
ہوا کی موج میں یہ رنگ ہے رواں کیسا

کس تازہ معرکے پہ گیا آج پھر ظفر
تلوار طاق میں ہے نہ گھوڑا ہے تھان پر

اس شوقِ بے مہار کا انجام ہو بخیر
اچھے نہیں لہو میں بھنور آفتاب کے

میں ڈوبتا جزیرہ تھا موجوں کی مار پر
چاروں طرف ہوا کا سمندر سیاہ تھا

آنکھوں میں راکھ ڈال کے نکلا ہوں سیر کو
شاخوں پہ ناچتے ہیں شرر میرے سامنے

اظہار کا یہ پیرایہ ظفر اقبال کی مخصوص پہچان ہے اور اسی پیرایہ اظہار کی بنا پر ان کے کلام میں قوت اور توانائی کا احساس ہوتا ہے۔ اپنے معاصرین کی طرح ظفر اقبال نے بھی لفظ کی معنوی قوت کو سمجھا بلکہ ان سے زیادہ سمجھا اسی لیے ان کے یہاں اپنے ہم عہد شعرا سے مختلف معانی و مفاہیم نظر آتے ہیں۔ ناصر، منیر اور ظفر اقبال کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہ شاعر زبان کے رموز کو سمجھتے ہیں اور نئے انداز و اسلوب کے باوجود ان کے یہاں کلاسیکی شعور پوری طرح موجود ہے۔ ان میں ظفر اقبال نے زبان کے ساتھ نئے تجربے کیے۔ انھیں تجربوں کی بنا پر ان کی شاعری کے ایک حصے کو اینٹی غزل سے تعبیر کیا گیا۔ اپنی غزل میں نئے موضوعات و مضامین کی ترجمانی کے لیے ظفر اقبال نے دریا، خواب، لہو، شہر، جنگل اور گھر وغیرہ علامتوں کا بار بار استعمال کیا ہے لیکن زہر، رنگ، ہوا اور روشنی ان کی مخصوص اور نمائندہ علامتیں ہیں۔ ان علامتوں میں انھوں نے بالکل نئے مفاہیم پیدا کیے ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

آگے بڑھوں تو زرد گھٹا رنگ روبرو
پیچھے ہٹوں تو گردِ سفر میرے سامنے

دریا نے زرد سانس لیا جس نواح میں
برسی ہوئی گھٹا ہے دھنک دار اس طرف

رات کا زہر بجھاتے رہے بینائی میں
چھپ کے بیٹھی رہی تصویر تماشائی میں

شہر سارا سو رہا ہے نیند کی گرمی میں گم
بند دروازے ہوا کے کھولتا پھرتا ہوں میں

دن ہوا کٹ کر گرا میں روشنی کی دھار سے　　　حلق نے دیکھے لہو میں رات کے انوار سے

ظفر اقبال کی مخصوص علامتوں میں زرد / زردی، زوال اور فنا کی علامت ہے۔ زہر بھی ان کے یہاں مرگ یا فنا کر دیے والی شے کی علامت ہے۔ یہ ناپسندیدگی کو بھی ظاہر کرتی ہے اور Compelling force کا مفہوم بھی ادا کرتی ہے۔ ہوا ظفر اقبال کے یہاں بظاہر منفی معنی میں استعمال ہوئی ہے اور اس کے ذریعے انھوں نے تخریبی قوت کا مفہوم ادا کیا ہے۔ اس مفہوم کے علاوہ ان کے یہاں ہوا کا روایتی مفہوم بھی موجود ہے۔ روشنی ان کے یہاں ناگوار حقیقت کی ترجمانی کرتی ہے۔ اس طرح ظفر اقبال نے ان مخصوص علامتوں کے ذریعے اپنی غزل میں مخصوص مفاہیم پیدا کیے۔ اسی کے ساتھ انھوں نے زبان کو نئی طرح سے برت کر ایک ایسے پیرائے کی تعمیر کی جس میں وسعت معنی کے ساتھ قوت اور سرکشی بھی موجود ہے۔ ان کی شاعری کے مجموعی آہنگ میں ایک طرح کی بے پروائی محسوس ہوتی ہے جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاید یہ شاعر غم آشنا نہیں ہے لیکن جب ہم ان کی شاعری کی پرتوں کو الٹتے ہیں تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ غم ان کے یہاں ہے لیکن اسے وہ غیظ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ ناصر کاظمی اور منیر کے یہاں اگر ہمیں شدید غم زدگی کا احساس ہوتا ہے تو ظفر غم پر حاوی معلوم ہوتے ہیں۔

ہندستان میں جن شاعروں نے غزل کو نئے لب و لہجے سے متعارف کرایا ان میں شہریار کا نام بہت نمایاں ہے۔ ظفر اقبال کے جارحانہ اور غیر منفعل لہجے کے برعکس شہریار کے یہاں نرم اور منفعل لہجہ ہے۔ ان کی پوری شاعری پر بے یقینی، مایوسی اور ماضی پرستی کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ تمناؤں کا ذکر اور ان کے پورے نہ ہونے کا احساس ان کے یہاں ہر جگہ موجود ہے نیز مستقبل کے بارے میں گہری تشویش اور اندیشہ نظر آتا ہے۔ ان صورتوں اور کیفیتوں کے اظہار کے لیے شہریار نے سمندر، دریا، پیاس، شہر، دشت / صحرا، گھر، ہوا، سفر، شجر، ہجر و وصال اور رات وغیرہ علامتوں کا بہت زیادہ استعمال کیا ہے لیکن خواب، دھند / گرد / ریت، سایہ / پرچھائیں وغیرہ ان کی مخصوص علامتیں ہیں۔ ان

علامتوں پر مشتمل یہ اشعار دیکھیے:

دنیا نے ہر محاذ پہ مجھ کو شکست دی
یہ کم نہیں کہ خواب کا پرچم نگوں نہ تھا

بہت دنوں سے گزرگاہ خواب سونی ہے
سرائے شام یہاں اور میں رکوں کب تک

مجھے نیند دے کہ میں خواب سے منحرف ہو گیا ہوں
مگر رات بھر جاگنے کے لیے کوئی سامان کر دے

دھند کی زد میں پھر افق آیا
اشک آنکھوں میں پھر مچلنے لگے

بڑھے اور بھی دھند کا دائرہ
افق پر لہو رنگ لالی رہے

دشمن دھند ہے کب سے میری آنکھوں کے درپے
ہجر کی لمبی کالی راتیں کاجل ہو جائیں

عمر کی لمبی مسافت ہر قدم کھلنے لگی
تیری پرچھائیں مرے ہمراہ کیوں چلنے لگی

عکس کو قید کہ پرچھائیں کو زنجیر کریں
ساعت ہجر تجھے کیسے جہاں گیر کریں

ایک پل دو قدم کا ساتھ ہی کیا
اب کھلا سائے کی حیات ہی کیا

ان شعروں میں خواب نیند اور بیداری کے درمیان ایک ایسا معنوی سفر ہے جو وفور تمنا، عدم تمنا اور عدم تکمیل تمنا کے گرد جاری ہے۔ یہ سفر نیند سے بیداری اور بیداری سے نیند کی طرف مراجعت کا سفر ہے۔ اس سفر میں عدم تمنا یا تمنا کے زیاں کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آتا۔

دھند / گرد / غبار / ریت وغیرہ علامتیں شہریار کے یہاں بے یقینی اور عدم تعین کو ظاہر کرتی ہیں۔ سایہ اور پرچھائیں ان کے یہاں /Reflection Shadow اور Sheltor دونوں معنی میں استعمال ہوئی ہیں۔ کہا جا چکا ہے کہ یہ علامتیں شہریار کی مخصوص علامتیں ہیں اور ان علامتوں میں انھوں نے جو مخصوص معنویتیں پیدا کی ہیں وہ ان کے معاصرین کے یہاں نظر نہیں آتیں۔

نئی غزل کے معنی و مفاہیم میں توسیع اور اپنی مخصوص لفظیات کے ذریعے غزل کو ایک نئے آہنگ سے متعارف کرانے میں بانی نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان کے یہاں ایک ایسی شاعرانہ سلیقہ مندی ہے جس نے ان کے پیرایۂ اظہار میں جاذبیت پیدا کر دی ہے۔ بانی کی پوری شاعری میں ایک اسراری

کیفیت موجود ہے۔ اس شاعری کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر کو اپنے اندر موجود اسرار کا علم تو ہے لیکن یہ اسرار اس کے لیے ناقابل فہم ہیں۔ دوسرے شاعروں کی طرح بانی کے یہاں نہ تو مفکرانہ اظہار ہے اور نہ قول فیصل۔ یوں تو بانی نے ذات اور بیرون ذات کے قریب قریب سبھی مسائل کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا ہے لیکن بعض مسائل کی ترجمانی میں وہ دوسروں سے مختلف نظر آتے ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

ڈھلے گی شام جہاں کچھ نظر نہ آئے گا
پھر اس کے بعد بہت یاد گھر کی آئے گی

شمع روشن کسی کھڑکی میں نہ تھی
منتظر کوئی کسی گھر میں نہ تھا

کون ہیں کس جگہ ہیں کہ ٹوٹا ہے جن کے سفر کا نشہ
ایک ڈوبی سی آواز آتی ہے ہم کہ گھر جائیں گے

وہ مستقل غبار ہے چاروں طرف کہ اب
گھر کے تمام روزن و در چن رہا ہوں میں

بانی کے یہاں گھر یاد وطن کا مفہوم ادا کرتا ہے۔ یہ ایک محفوظ و مامون جگہ ہے اور یہ ایک ایسی چہار دیواری ہے جس کے اندر رہنے والے ایک دوسرے سے لاتعلق اور بیگانہ ہیں۔ یہ گھر باہر کی دنیا سے اکتائے ہوئے لوگوں کی پناہ گاہ ہے اور یہ اس باطن کی علامت ہے جو خارج کے ہنگاموں سے نبرد آزما ہے۔ بانی کے یہاں مکان اور اس کے لوازم کی یہ معنویتیں احمد مشتاق اور منیر نیازی کی معنویتوں سے مختلف ہیں۔

مزاحم قوتوں کی تباہ کاریوں، چیرہ دستیوں اور ان قوتوں کے سامنے انسان کی بے دست و پائی کا بیان بھی بانی کے یہاں جگہ جگہ نظر آتا ہے۔ اس نوع کے مضامین کے اظہار کے لیے انھوں نے ہوا کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے:

نہ اب ہوا مرے سینے میں سنسنانے کی
نہ کوئی زہر مری روح میں اترنے کا

تھی پاؤں میں کوئی زنجیر بچ گئے ورنہ
دمِ ہوا کا تماشا یہاں رہا ہے بہت

تمام شہر کو مسمار کر رہی ہے ہوا
میں دیکھتا ہوں وہ محفوظ کس مکان میں ہے

نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں
کہ ہم پرندے مقامات گم شدہ کے ہیں

غزل میں دوسرے مفاہیم کی ترجمانی کے لیے بانی نے دریا، شہر، خواب، لہو، جنگل، بیابان، سحر، شب، عکس، نقش اور شجر وغیرہ علامتیں استعمال کی ہیں۔ انھیں الفاظ و علامات کے ذریعے انھوں نے اپنی شاعری میں ایک نیا آہنگ پیدا کیا ہے اور غزل کے اسی آہنگ میں انھوں نے باطن کی بوالعجبیوں کو سمجھنے اور بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔

علامتی اور استعاراتی شاعری کے اس دور میں بعض شاعروں نے لفظ کی علامتی قوت کو سمجھنے کے ساتھ ساتھ اس کی تصویری صفت کو بھی سمجھا یعنی انھوں نے علامت اور پیکر کو ایک کر دینے کا تجربہ کیا۔ ایسے شاعروں میں زیب غوری کا نام سر فہرست ہے۔ انھوں نے خود کہا ہے:

کچھ منظر میں نے بھی بنائے ہیں پس منظر میں ؎ مرا نشاں بھی ڈھونڈ غبار ماہ و اختر میں

زیب کی شاعری میں معنی اور منظر ایک دوسرے سے الگ نہیں ہیں اسی لیے ان کی شاعری کو علامتی پیکر سازی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ ان کی غزل میں اس نوع کے اشعار ملاحظہ ہوں:

کیوں نہ حرفِ سبز ہی لکھ کر زمیں پر دیکھیے ؎ کب تلک یہ شعلۂ بے رنگ منظر دیکھیے
ایک ایسا ہی سمندر مرے اندر بولے ؎ موجِ شب گشت چلی گھاٹ کے پتھر بولے
مرا بھی نقشِ نشاں زیب گردِ راہ میں ہے ؎ بکھر رہا ہے گلِ زرد شام آہستہ

اس قبیل کے بیسیوں اشعار زیب کے یہاں موجود ہیں اور ان کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ پیکر سازی ان کی شاعری کا غالب عنصر ہے بلکہ پیکر کو ان کے یہاں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ وہ اپنے پیکر کی تخلیق میں تمام اشاراتی الفاظ کا استعمال کرتے ہیں لیکن ہر پیکر ان کے یہاں علامتی پیکر نہیں ہوتا۔ کبھی کبھی وہ تشکیل معنی کے بجائے تعمیر منظر کے لیے پیکر کا استعمال کرتے ہیں۔ ایسے پیکروں میں صرف منظروں کی عکاسی کی جاتی ہے۔ انھیں ہم سادہ پیکر نگاری سے تعبیر کرسکتے ہیں جو معنی و مفہوم سے مستثنیٰ ہوتی ہے۔ ذیل کے

اشعار ملاحظہ ہوں:

بیٹھی ہے دریا کے کنارے میری طرح اکیلی سی — اک پیلی چمکیلی چڑیا کالی آنکھ نشیلی سی
پس منظر کے سناٹے میں ایک ندی پتھریلی سی — کم روشن اک خواب آئینہ اک پیلا مرجھایا پھول

پیکر نگاری میں زیب نے طرح طرح کے تجربے کی ہیں۔ ان میں حسی تجربے بھی شامل ہیں اور معنوی تجربے بھی۔ یہی نہیں انھوں نے صوتی پیکروں کے بھی عمدہ تجربے کیے ہیں۔

ہزارہا صدائے باز گشت گشت گشت گشت گشت گشت گشت کے تسلسل رواں کو اپنے ایک شعر میں زیب نے آواز اور منظر کو ہم آہنگ کر دیا ہے۔

اپنے پیکروں کی تشکیل میں یوں تو زیب نے سبھی مستعمل علامتوں سے کام لیا ہے لیکن لہو اور دریا کے معنویتیں ان کے یہاں مختلف ہیں:

پھر سراپا میں لہو کی موج رقصندہ ہوئی — پھر دکتے جسم کا یاقوت لو دینے لگا
ڈوب جانا پھر گہر کی جستجو کرتے ہوئے — روز دریا کے کنارے خود کو وہ پانا مرا

لہو کی علامت میں زیب نے روایتی مفاہیم کے ساتھ ساتھ کچھ الگ اور مختلف معنی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ علامت اصلاً ان کے یہاں زندگی، تحرک، ارتقا، خواہش اور حوصلے وغیرہ کا مفہوم ادا کرتی ہے۔ ان میں خواہش کی نمائندگی سب سے زیادہ نظر آتی ہے۔ انھوں نے اپنے کئی شعروں میں لہو کی موج کا فقرہ استعمال کیا ہے جو خواہش اور تحرک سے عبارت ہے۔

سمندر / دریا اور اس کے متعلقات زیب کے یہاں کثرت سے نظر آتے ہیں۔ سمندر ان کے یہاں ایک اہم اور مخصوص معنوی پیکر کی صورت میں سامنے آتا ہے اور یہ ان کی پیکر سازی کا نمایاں ترین عنصر ہے۔ سمندر کا بہنا، بولنا، شور کرنا اس کی موجوں کا ساحل سے ٹکرانا اس کی وسعت و بیکرانی، خاموشی۔ غرضیکہ سب کو زیب نے اپنی پیکر نگاری میں شامل کیا ہے اور ان سے بہت خوش آہنگ اور بامعنی پیکر بنائے ہیں۔

شروع میں ہم نے عرض کیا تھا کہ نئی غزل کے ایسے شاعروں کی فہرست بہت طویل ہے جو نئی غزل کی توسیع و تشکیل میں پیش پیش رہے لیکن ہم نے یہاں انھیں شاعروں پر گفتگو کی ہے جن کے نام نئی غزل کے اسلوب و آہنگ کی تعمیر میں بہت نمایاں رہے ہیں۔ زیر بحث شاعروں کے علاوہ سلیم احمد، ساقی فاروقی، محمد علوی، باقر مہدی، محبوب خزاں، حسن نعیم، وزیر آغا، عادل منصوری، شکیب جلالی، ندا فاضلی، زبیر رضوی، پرکاش فکری، فضا ابن فیضی، مظہر امام، بشر نواز، ثروت حسین، مظفر حنفی، لطیف الرحمٰن، سلطان اختر، عبیداللہ علیم، مصور سبزواری، نشتر خانقاہی، کرشن کمار طور اور غلام مرتضیٰ راہی وغیرہ ایسے شاعر ہیں جنھوں نے اپنی اپنی شعری صلاحیتوں کے اعتبار سے نئے غزل میں اپنا مقام بنایا ہے۔ ان شاعروں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن جیسا کہ عرض کیا گیا کہ نئی غزل کے خدوخال واضح کرنے کے لیے ہم نے جن شاعروں کا انتخاب کیا ہے ان سے ہمارے بحث کی خاطر خواہ وضاحت ہو جاتی ہے۔

ناصر کاظمی سے لے کر زیب غوری تک اس مختصر لیکن مخصوص جائزے میں ہم نے دیکھا کہ ترقی پسند شاعری کے بعد لہجے، موضوع اور اسلوب کی سطح پر ہماری غزل میں ایک بار پھر نمایاں تبدیلی آئی۔ اسی تبدیلی کی بنا پر ہم نے اپنی غزل کو نئی غزل کہنا شروع کیا۔ اس غزل میں ترقی پسند غزل کے براہ راست بیان کے برخلاف بالواسطہ اظہار کو ترجیح دی گئی۔ اکہرے اور یک سطحی معنی کے بجائے کثرت معنی پر زور دیا گیا اور موضوع کو اسلوب سے الگ سمجھنے کے بجائے اسے اسلوب ہی کا زائیدہ قرار دیا گیا۔ اس طرح موضوع اور اسلوب کے درمیان اسلوب کی بالادستی کو تسلیم کیا گیا۔ غزل کو نئی معنویتوں سے متعارف کرانے کے لیے نئی علامتوں کی تخلیق کی گئی نیز خارجی مسائل کی عکاسی کے بجائے باطن کی بوالعجبیوں اور وجود کے اسرار کو شاعری کا موضوع بنایا گیا۔ لفظوں کی معنوی قوت کو سمجھ کر ان کے معنوی امکانات کی جستجو کی گئی۔ سیاسی وابستگی اور شاعری میں کسی مخصوص نظریے کی تبلیغ کو شجر ممنوعہ قرار دیا گیا۔

اس پورے جائزے میں ہم نے یہ بھی دیکھا کہ نئی غزل کے شاعروں نے تبدیلیوں کے دائرے میں رہ کر ایک دوسرے سے مختلف لہجوں اور اسلوبوں کی تعمیر کی اور موضوعات کے انتخاب میں بھی انھوں نے اپنی الگ پہچان بنائی۔ مثلاً اگر ایک شاعر کا لہجہ نرم اور منفعل (ناصر کاظمی) ہے تو دوسرے شاعر (ظفر اقبال) کے لہجے میں قوت اور توانائی ہے۔ اسی طرح اگر کسی شاعر (منیر نیازی) نے گزشتہ زمانوں کی بازآفرینی کے لیے مکانی لوازم سے کام لیا ہے تو کسی شاعر (شہریار) نے محزونی، مایوسی، بے یقینی اور عدم تکمیل تمنا کے موضوعات کی ترجمانی کے لیے خواب، دھند اور غبار کی علامتوں کا انتخاب کیا ہے۔ کسی شاعر (احمد مشتاق) نے خوش آہنگ اور بامعنی ترکیبوں کے ذریعے غالب کے آہنگ کی تجدید کی ہے تو کسی شاعر (زیب غوری) نے علامت اور پیکر کو ایک کردینے کا تجربہ کیا ہے اور کسی شاعر (بانی) نے باطن کے پیچ و خم کو سمجھنے کے لیے مکان کو مرکزی استعارہ بنایا ہے لیکن ان سبھی شاعروں نے لسانی تجربے کی اہمیت، رموز فن سے واقفیت اور مضمرات سے معمور معنویت کو نئی غزل کے لیے ضروری سمجھا اور اسے اپنی غزل میں برت کر دکھایا لیکن جیسے جیسے نئی غزل اپنے آپ کو قائم اور مستحکم کرتی گئی موضوعات کی تکرار اور لہجوں کی یکسانی بڑھتی گئی۔ نئے شاعروں میں سے بیشتر پیرایہ اظہار کی اہمیت اور موضوعات و مضامین کی ندرت سے بیگانہ ہوتے گئے اور انھوں نے پیشرووں کی پیروی اور تقلید ہی کو اپنی شاعری کی شناخت جانا۔ اور پھر ایک زمانہ ایسا آیا کہ اسی تکرار، تقلید اور یکسانی کی وجہ سے نئی غزل میں ٹھہراؤ سا آگیا اور یہ محسوس کیا جانے لگا کہ اب غزل کو ایک نئے تخلیقی اور معنوی نظام کی ضرورت ہے۔ اس نظام کی ضرورت پر ہم آگے چل کر گفتگو کریں گے فی الحال یہاں نئی غزل کے ایک ایسے موڑ کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے جس نے غزل کو ایک نئے علامتی نظام سے روشناس کرایا اور اسی علامتی نظام کی بنا پر ہماری غزل میں نئی معنوی جہتیں پیدا ہوئیں۔

○

۱۹۷۰ء تک آتے آتے نئی غزل میں ایک نئی طرح کی تبدیلی آئی۔ اس

تبدیلی کے ماتحت غزل میں کربلا کو شعری استعارے کے طور پر استعمال کیا جانے لگا۔ یوں تو واقعہ کربلا ہماری شاعری میں قدیم زمانے سے موجود ہے لیکن ایک زمانے تک یہ واقعہ محض حق و صداقت کی علامت کے طور پر استعمال ہوتا رہا اور ہم نے اس واقعے کے جزئیات اور ان میں پوشیدہ علامتی معنویتوں کی طرف توجہ نہیں کی یعنی ہم نے واقعہ کربلا کے تلازموں کو علامتی تلازموں کے طور پر استعمال نہیں کیا۔ اس کا سبب شاید یہ ہے کہ جدید شاعری سے قبل وہ معنوی تلازمے (صورت احوال) موجود نہیں تھے جن کی وضاحت یا ترجمانی کے لیے واقعہ کربلا کے متعلقات کو علامتوں کے طور پر استعمال کیا جاسکتا۔ ترقی پسند شاعری کے بعد نئی شاعری کے دور اول میں بھی یہ علامت اپنے متعلقات کے مفاہیم کو پوری طرح ظاہر نہیں کر سکی۔ اگرچہ اس کے مفاہیم سے کام لینے کی صورتیں پیدا ہو چلی تھیں۔ لیکن نئی شاعری کے دوسرے دور کے آتے آتے یعنی ۶۵ء کے بعد واقعہ کربلا نے اپنی علامتی حیثیت کو مستحکم کرنا شروع کردیا۔ مگر اب بھی اسے ایک مستقل اور مسلسل علامت کی حیثیت حاصل نہ ہو سکی۔ مجید امجد، منیر نیازی، کشور ناہید اور پروین شاکر وغیرہ کے یہاں یہ علامت نظر تو آتی ہے لیکن اسے مرکزی یا نمائندہ علامت کا درجہ حاصل نہ ہوسکا۔ اس زمانے میں بعض شاعروں کے یہاں یہ علامت اس حد تک اور اس طور پر نظر آنے لگی کہ اسے شاعری کے ایک مخصوص رجحان سے تعبیر کیا جانے لگا۔ چنانچہ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس تخلیقی رجحان کی طرف سب سے پہلے توجہ کی اور اپنے گراں قدر مقالے "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" میں اس تخلیقی رجحان کا تفصیل سے جائزہ لیا۔ ۱۴۴ صفحات کو محیط اور چار شقوں پر مشتمل اپنے اس مقالے میں پروفیسر نارنگ نے اس نوع کی شاعری کے حدود اور خطوط کو پوری طرح واضح کردیا ہے۔ انھوں نے واقعہ کربلا کے تاریخی اور معنوی پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے قدیم شاعری میں اس کے آثار و نشانات کی جستجو کی ہے اور واقعہ کربلا کی نئی معنویت اور اس کے مضمرات پر تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ ان کے خیال میں اقبال کے یہاں اس واقعے کی نئی اور آفاقی معنویت ہے

اور حسین، اقبال کی ان مرکزی علامتوں میں سے ایک ہیں جو ان کے فلسفے کی تعبیر کرتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے ترقی پسند شاعری میں بھی علاماتِ کربلا کی نشاندہی کی اور یہ خیال ظاہر کیا:

"ترقی پسندوں کے انقلابی مفاہیم کے لیے یہ حوالہ جس قدر موثر تھا، اتنے بڑے پیمانے پر اس کا ذکر ترقی پسند شاعری میں نہیں ملتا"۔

لیکن جدید شاعری میں واقعہ کربلا کی استعاراتی معنویت کا جائزہ لیتے ہوئے انھوں نے لکھا:

"بطور شعری تھیم یہ راخ بھی جدید شاعری میں ہوا"۔

پروفیسر نارنگ نے اس ضمن میں نمائندہ شاعروں کے کلام کا تجزیہ کیا اور نئی شاعری میں واقعہ کربلا کی علامتی معنویت کو نمایاں کیا۔

اب واقعہ کربلا اور اس کے جزئیات سے متعلق یہ اشعار ملاحظہ کیجیے:

بس اک حسین کا نہیں ملتا کہیں سراغ — یوں ہر گلی یہاں کی ہمیں کربلا لگی
خلیل الرحمٰن

سلام ان پہ تہہ تیغ بھی جنھوں نے کہا — جو تیرا حکم جو تیری رضا جو تو چاہے
مجید امجد

زوالِ عصر ہے کوفے میں اور گداگر ہیں — کھلا نہیں کوئی در بابِ التجا کے سوا
منیر نیازی

دشتِ بے محبت میں تشنہ لب یہ کہتے ہیں — سارے شہسواروں میں کون اب کے سر دے گا
کشور ناہید

حسین ابنِ علی کربلا کو جاتے ہیں — مگر یہ لوگ ابھی تک گھروں کے اندر ہیں
شہریار

دل ہے پیاسا حسین کی مانند — یہ بدن کربلا کا میدان ہے
محمد علوی

چاہتا یہ ہوں کہ دنیا ظلم کو پہچان جائے	خواہ اس کرب و بلا کے معرکے میں جان جائے
مظفر حنفی

ساحل تمام گرد ندامت سے اٹ گیا	دریا سے کوئی آکے پیاسا پلٹ گیا
شکیب جلالی

اس قافلے نے دیکھ لیا کربلا کا دن	اب رہ گیا ہے شام کا بازار دیکھنا
عبیداللہ علیم

خبر ہے گرم کہ ہے آج میرے قتل کی رات	کہاں گئے مرے بازو کہاں گئے مرے ہات
صابر ظفر

جھلک رہا ہے کنارِ شفق سے تا بہ افق	ابد کنارا ہوا خونِ رائیگاں نہ گیا
ثروت حسین

یہ فقط عظمتِ کردار کے ڈھب ہوتے ہیں	فیصلے جنگ کے تلوار سے کب ہوتے ہیں
سلیم کوثر

ان اشعار میں واقعہ کربلا کا معنوی پہلو تو موجود ہے لیکن ان میں سے بیشتر کثرت معنی کی صفت سے محروم ہیں۔ ان شعروں سے یہ اندازہ بہرحال ہو جاتا ہے کہ نیا شاعر واقعہ کربلا کی علامتی قوت کو سمجھ رہا ہے اور اسے شاعری میں برتنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اسی کوشش میں اس واقعے کو جزئیات و متعلقات زیادہ روشن ہونے لگے اور بعض شاعروں نے اس واقعے کے اپنی شاعری میں ایک مستقل موضوع کے طور پر اختیار کیا اور اس واقعے کے جزئیات میں نئی علامتی معنویتوں کی جستجو کی۔ ایسے شاعروں میں افتخار عارف اور عرفان صدیقی کے نام سب سے نمایاں ہیں۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

قیامتیں گزر رہی ہیں کوئی شہسوار بھیج	وہ شہسوار جو لہو میں روشنی اتار دے
نہ جانے کون سے ترکش کے تیر کب چل جائیں	نشانِ مہر کمانِ سپر میں رکھا جائے
وہی پیاس ہے وہی دشت ہے وہی گھرانہ ہے	مشکیزے سے تیر کا رشتہ بہت پرانا ہے
دمشقِ مصلحت و کوفۂ نفاق کے بیچ	فغانِ قافلۂ بے نوا کی قیمت کیا

ابھی بھی توہین اطاعت نہیں ہوگی ہم سے
دل نہیں ہوگا تو بیعت نہیں ہوگی ہم سے
خلق نے اک منظر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
نوکِ سناں پہ سر نہیں دیکھا بہت دنوں سے
نتیجہ کربلا سے مختلف ہو یا وہی ہو
مدینہ چھوڑنے کا فیصلہ کرنا پڑے گا
کسی کے جور و ستم یاد بھی نہیں کرتا
عجیب شہر ہے فریاد بھی نہیں کرتا

افتخار عارف

اے لہو میں تجھے مقتل سے کہاں لے جاؤں
اپنے منظر ہی میں ہر رنگ بھلا لگتا ہے
ایک رنگ آخری منظر کی دھنک میں کم ہے
موجِ خوں اٹھ کے زرا عرصہ شمشیر میں آ
دیکھیے کس صبح نصرت کی خبر سنتا ہوں میں
لشکروں کی آہٹیں تو رات بھر سنتا ہوں میں
کسی لشکر سے کہیں بہتا پانی رکتا ہے
کبھی جوئے رواں کسی ظالم کی جاگیر ہوئی
دولتِ سر ہوں سو ہر جیتنے والا لشکر
طشت میں رکھتا ہے نیزے پہ سجاتا ہے مجھے
ہوائے کوفہ نامہرباں کو حیرت ہے
کہ لوگ خیمہ صبر و رضا میں زندہ ہیں
نوک سناں نے بیعت جاں کا کیا سوال
سر نے کہا قبول نظر نے کہا نہیں
تری تیغ تو میری ہی فتح مندی کا اعلان ہے
یہ بازو نہ کٹتے اگر مرا مشکیزہ بھرتا نہیں

عرفان صدیقی

ان تمام شعروں میں علامتی معنویتیں موجود ہیں اور یہ معنویتیں واقعہ کربلا کی لفظیات (تلازمات و متعلقات) سے پیدا کی گئی ہیں۔ شہسوار، کمان سپر، ترکش، تیر، پیاس، دشت، مشکیزہ، لشکر، دولت سر، طشت، نیزہ، ہوائے کوفہ نامہرباں، خیمہ صبر و رضا، تیغ، بازو وغیرہ کے پردے میں کربلا کے ان وقوعوں کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جن میں فی نفسہٖ علامتی معنی موجود ہیں۔ عرض کیا جاچکا ہے کہ کربلا کا استعارہ شروع ہی سے ہمارے شاعروں کی توجہ کا مرکز رہا ہے۔ اس کی ابتدائی معنویتوں تک ہمارے شاعر کی نگاہ بہت پہلے پہنچ گئی تھی۔ موضوع کی مناسبت سے یہ استعارہ اقبال کے لیے بھی معنوی قوت کا حامل تھا اور ترقی پسندوں کے لیے بھی۔ نیا شاعر جس المیہ صورت حال سے دوچار تھا اس کے اظہار کے لیے یہ استعارہ زیادہ مؤثر معلوم ہوا اور نئی شاعری میں اس کی

معنویتیں زیادہ روشن ہوئیں اور اب جدید تر شاعری کے مرکزی استعاروں میں واقعہ کربلا روشن ترین استعارہ ہے۔

○

واقعہ کربلا کے علامتی اظہار کے ساتھ ساتھ جدید غزل میں نقل مکانی اور تہذیبی تشخص کے مسائل بھی سامنے آئے ہیں۔ ان دو موضوعات نے جدید بلکہ جدید تر غزل میں جسے اب ہم مابعد جدید غزل بھی کہنے لگے ہیں دو نمائندہ رجحانوں کی شکل اختیار کرلی ہے۔ نئی غزل میں یہ موضوعات بھی شروع ہی سے نظر آتے ہیں لیکن ہجرتوں کی نئی ضرورتوں اور مقاصد کے پیش نظر جدید تر غزل میں ان موضوعات کی نمائندگی کا انداز مختلف ہے۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ ان دونوں موضوعات کا ایک دوسرے سے گہرا معنوی تعلق ہے۔ یہاں ہم ان موضوعات سے متعلق پرانی اور نئی نسل کے شعرا کے اشعار نقل کر رہے ہیں تاکہ یہ اندازہ ہوسکے کہ یہ موضوعات ہماری شاعری میں نئی غزل کے تشکیلی دور سے لے کر جدید تر غزل تک بدلی ہوئی صورتوں میں موجود ہیں۔ پہلے وہ اشعار ملاحظہ کیجیے جن میں تہذیبی تشخص کا منظرنامہ سامنے آتا ہے:

بہاریں لے کے آئے تھے جہاں تم — وہ گھر سنسان جنگل ہوگئے ہیں
ناصر کاظمی

سب پھول دروازوں میں تھے سب رنگ آوازوں میں تھے — اک شہر دیکھا تھا کبھی اس شہر کی کیا بات تھی
احمد مشتاق

دیکھنے آتا بھی ہے اس چھوڑے ہوئے شہر کو — یعنی اس کے بعد کیا اجڑا ہے کتنا رہ گیا
ظفر اقبال

نہ جانے کل ہوں کہاں ساتھ اب ہوا کے ہیں — کہ ہم پرندے مقاماتِ گم شدہ کے ہیں
بانی

جگمگاہٹ سے پروں کی کچھ چمک اٹھی تھی شام — پھر گھنا پیپل اسی ظلمت میں ڈوبا جارہا
زیب

میں اپنی کھوئی ہوئی بستیوں کو پہچانوں
اگر نصیب ہو سیرِ جہانِ گم شدگاں
عرفان صدیقی

کسی اعلیٰ روایت کی بنفشی دھند میں گم
ابھی کچھ شہر اس گہری ندی کے پار ہوں گے
غلام حسین ساجد

عہدِ گزشتہ کا سایہ لہرایا تو میں رونے لگا
رات حویلی پر سناٹا چھایا تو میں رونے لگا
عین تابش

اس حویلی میں ہمیشہ روشنی کرتے رہیں
اور تو کچھ بھی نہیں قندیل باقی رہ گئی
شاہد کلیم

درج بالا شعروں میں گھر، سنسان جنگل، شہر، گلیاں، مقامات گم شدہ، گھنا پیپل، جہان گم شدگاں وغیرہ کھوئی ہوئی تہذیب کی علامتیں ہیں۔ ذیل میں ہم وہ اشعار نقل کر رہے ہیں جن میں تہذیبی اور ثقافتی عناصر کی عکاسی کی گئی ہے:

گھر کے آنگن میں آدھی رات
مل کے باہم کہانیاں کہنا
ناصر کاظمی

چھوٹا سا اک گھر تھا درختوں کی اوٹ میں
بامِ بلند و زینہ، پیچاں نہ تھا کوئی
احمد مشتاق

طاؤس کی آواز سے روشن ہے شب تار
صد نغمہ ناہید یہ ساون کی جھڑی ہے
منیر نیازی

کسی نے رخ نہ کیا اس کے بعد جنگل کا
نہ شیر ہی کبھی نکلا کچھار سے باہر
ظفر اقبال

جہاں اشلوک پڑھتی اجنبی پرچھائیاں دیکھو
وہیں ان کشتیوں سے خواب کی تم سب اتر جانا
شہریار

خاک میں خوشبو نہ تھی گلیوں میں جگنو نہ تھے
خالی و تنہا تھے ہم شہر عذابوں کا تھا
بانی

گہرا گھنا اندھیرا جنگل، جنگل بیچ اجالا سا
درویشوں کے روشن چہرے میلی میلی رداؤں میں
زیب

سائے پھیل گئے کھیتوں پر کیسا موسم ہونے لگا　　دل میں جو ٹھہراؤ تھا اک دم درہم برہم ہونے لگا
عبدالحمید

وقت بتا اس بار ہوا یہ کیسی ہے　　چندن کے پیڑوں پر آگ برستی ہے
عنبر بہرائچی

تیز بہت ہے لمحوں کی رفتار مگر　　بنجاروں کے ٹھور ٹھکانے کیا جانے
عنبر بہرائچی

ان اشعار کے الفاظ و علامات روایت کے معدوم ہوجانے بلکہ اپنی روایت پر دوسری روایت کے غالب آجانے کی ترجمانی کر رہے ہیں۔ ناصر کاظمی سے لے کر عنبر بہرائچی تک سب ان اشعار کے ذریعے گم شدہ تہذیب کا نوحہ سنا رہے ہیں اور سب اس تشخص کی بازیافت کرنا چاہتے ہیں جو روایتوں کے معدوم ہوجانے اور علامتوں اور زمینوں کے تقسیم ہوجانے سے اپنی شناخت کھو چکا ہے۔

عرض کیا جاچکا ہے کہ تہذیبی شناخت اور نقل مکانی یا بے گھری کے موضوعات میں گہرا معنوی ربط ہے۔ اس ربط کو ظفر اقبال کے ایک شعر سے بخوبی سمجھا جاسکتا ہے:

دیکھنے آتا بھی ہے اس چھوڑے ہوئے شہر کو　　یعنی اس کے بعد کیا اجڑا ہے کتنا رہ گیا

اگر ایک طرف ہم اپنے تہذیبی آثار کے فنا ہونے پر نوحہ کناں ہیں تو دوسری طرف رزق کی تلاش میں ہمیں اپنے وطن کو چھوڑنے کا ملال بھی ہے۔ مٹی کی محبت اور بے گھری کا دکھ نئی غزل میں بہت نمایاں طور پر نظر آتا ہے:

مٹی کی محبت میں ہم آشفتہ سروں نے　　وہ قرض اتارے ہیں کہ واجب بھی نہیں تھے
شکم کی آگ لیے پھر رہی ہے شہر بہ شہر　　سگِ زمانہ ہیں ہم کیا ہماری ہجرت کیا
عذاب یہ بھی کسی اور پر نہیں آیا　　کہ ایک عمر چلے اور گھر نہیں آیا
ہر اک سے پوچھتے پھرتے ہیں ترے خانہ بدوش　　عذابِ دربدری کس کے گھر میں رکھا جائے

گھر سے نکلے ہوئے بیٹے کا مقدر معلوم ماں کے قدموں میں بھی جنت نہیں ملنے والی

افتخار عارف

ورنہ ہم ابدال بھلا کب ترک قناعت کرتے ہیں ایک تقاضا رنج سفر کا خواہش مال و منال میں تھا

سفر طویل ہے اگلا قدم اٹھاتا ہوں میں پھر سے گم شدگاں کے علم اٹھاتا ہوں

عرفان صدیقی

اب گھر بھی نہیں گھر کی تمنا بھی نہیں ہے مدت ہوئی سوچا تھا کہ گھر جائیں گے اک دن

ساقی فاروقی

کیا شے تھی ایسی جو ہمیں گھر میں نہیں ملی کس واسطے وطن سے بہت دور ہو گئے

سلمان اختر

سفر اور مسلسل سفر دوستو ابھی قریۂ آرزو دور ہے

اختر صہبائی

مٹی میں کتنے وصف ہیں کتنی کرامتیں شاخِ بلند و بام سے اک دن اتر کے دیکھ

اکبر حیدر آبادی

لوٹ کر واپس چلے جانے کی بھی خواہش نہیں پاؤں سے لپٹی ہوئی مجبوریاں ہیں اور ہم

اشفاق احمد

○

۷۰ء کے بعد کی غزل میں ان نمائندہ رجحانوں پر گفتگو کرنے سے قبل ہم نے نئی غزل میں تقلید، تکرار اور یکسانی کا ذکر کیا تھا اور کہا تھا کہ اس زمانے میں غزل ایک مقام پر ٹھہری ہوئی معلوم ہونے لگی تھی۔ اسی ٹھہراؤ یا عدم تحرک کی وجہ سے غزل کی تخلیقی اور معنوی دنیا کو وسیع کرنے کی ضرورت محسوس ہوئی۔ ایسا شاید اس لیے محسوس کیا جانے لگا تھا کیونکہ غزل موضوعات و اسالیب کے ایک ہی دائرے میں گردش کر رہی تھی۔ نئی غزل کے نمائندہ اور رجحان ساز شاعروں نے ۵۰ء کے بعد اپنے زمانے کی ذہنی کیفیتوں کے اظہار کے لیے جس لفظیات کو وضع کیا تھا، ہماری شاعری ۷۰ء کے بعد تک اسی لفظیات کے ذریعے آگے بڑھتی رہی اور انھیں ذہنی کیفیتوں کی ترجمانی کرتی رہی جو بدلتی ہوئی صورت حال میں ہمارے ذہن و شعور یعنی ہماری حسیات کے

دائرے سے بڑی حد تک باہر ہو چکی تھیں۔ نئے شاعروں میں بیشتر نے فکر و نظر کی نئی دنیاؤں اور تخلیق کے نئے تقاضوں کو سمجھے بغیر پیشروؤں کے موضوعات و اسالیب کی پیروی کو نیا شاعر ہونے کی سند جانا۔ یعنی انھوں نے اپنی تخیل اور حسیت سے کام لینے کے بجائے نئی شاعری کے مخصوص موضوعات ہی کو شعری موضوعات سمجھ لیا اس طرح یہ موضوعات ہمارے محسوسات کا حصہ بننے کے بجائے اس شاعری سے اخذ کیے جانے لگے جو ہمارے درمیان پہلے سے موجود تھی۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ۷۰ء کے بعد کی بیشتر شاعری میں ان موضوعات کی حیثیت داخلی سے زیادہ خارجی ہو گئی اور نئی شاعری کا بڑا حصہ اس الزام کی زد میں آگیا جو نئی شاعری کی ابتدا میں ترقی پسند شاعری پر عائد کیا جاتا تھا۔ یہاں یہ بتا دینا ضروری ہے کہ نئی غزل کے بڑے اور معتبر شاعر اپنی تخلیقی بصیرتوں کی بنا پر اپنی دولت شاعری میں اضافہ کرتے رہے اور غزل کو نئی معنویتوں سے مالامال کرتے رہے۔ ۷۰ء کے بعد گی شاعری میں افتخار عارف اور عرفان صدیقی وغیرہ اس کی نمایاں مثال ہیں۔ ٹھہراؤ اور یک رنگی کا احساس دراصل ان شاعروں کی وجہ سے ہوا جنھوں نے جیسا کہ ہم نے کہا خود کو نئی غزل کے نمائندہ موضوعات (تنہائی، مایوسی، بے یقینی، لاحاصلی، لایعنیت، رائیگانی، خوف مرگ، عدم تحفظ وغیرہ) میں اسیر کر لیا تھا اور وقت کے ساتھ ساتھ مسائل کی وسیع ہوتی ہوئی دنیا کی طرف سے آنکھیں پھیر لیں تھیں۔ کہا جاسکتا ہے کہ ان شاعروں میں وہ تخلیقی بصیرت نہیں تھی جس کے ذریعے نئے موضوعات کا ادراک ہوتا ہے۔ اسی لیے ان شاعروں نے پہلے سے موجود ان موضوعات پر تکیہ کر لیا اور قناعت کے اس جبر سے دوہرا نقصان ہوا۔ ایک طرف شاعری میں تکرار اور یک رنگی پیدا ہوئی اور دوسری طرف ان موضوعات کی زمانی معنویت کے سوخت ہو جانے کے بعد بھی ان کی مسلسل نمائندگی کی وجہ سے انھیں مریضانہ اور منفی قرار دیا جانے لگا۔ پھر یہ بھی ہوا کہ نئی غزل کے تخلیقی ضابطوں نے غیر محسوس طریقے پر قانون شاعری کی شکل اختیار کر لی۔ جیسے جیسے ہم نئی غزل کی شناخت کے عناصر کو نشاں زد کرتے گئے

ویسے ویسے شاعروں کا ایک طبقہ اسے تخلیقی منشور سے تعبیر کرتا گیا درحالیکہ نئی شاعری کے نقادوں کا یہ مقصد ہرگز نہیں تھا۔ لیکن شاعری کے محض انھیں عناصر کی تحسین اور فقط انھیں رموز کی تعبیر نے ایک طبقہ شعرا کو یہ سوچنے پر مجبور کردیا کہ تحسین اور تعبیر کے اس عمل میں ترقی پسندوں کی سی حصار بندی ہے۔ چنانچہ ان شاعروں نے اس غیر مرئی شکنجے سے نکلنا چاہا۔ یہ شاعر یہ محسوس کررہے تھے کہ نئی غزل نے اپنی شناخت کا سفر پورا کرلیا ہے اور اب اظہار کی نئی صورتوں کو سامنے آنا چاہیے اور موضوعات کی نئی دنیاؤں میں قدم رکھا جانا چاہیے۔ یہ احساس عام ہوتا گیا اور رفتہ رفتہ تبدیلی کے اسی احساس نے ہمیں نئی غزل کی پرانی روش سے ہٹ کر نئے طرز اظہار کو اختیار کرنے کی تحریک دی اور اس نئے طرز اظہار کو ہم نے مابعدِ جدید غزل کا نام دینا شروع کردیا۔ ۹۰ء تک آتے آتے اس احساس و اظہار کی نمائندگی کرنے والوں میں قوت آتی گئی اور انھوں نے اپنی شاعری کی شناخت کے نئے پیمانوں کی جستجو شروع کردی۔ اب اظہار کی آزادی، ذات کے انکشاف، فنی لوازم کے ذریعے فن کی تعین قدر اور فن پارے کی خود مختاری پر سوالیہ نشان قائم کیے جانے لگے اور یہ تاثر عام ہونے لگا کہ تخلیقی اقدار سماجی اقدار سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ اسی طرح پیرایۂ اظہار کے متعلق یہ خیال ظاہر کیا جانے لگا کہ اسے دبیز اور تہہ دار ہونے کے بجائے شفاف اور فوری طور پر قابل فہم ہونا چاہیے نیز فن کی تعبیر کے اصولوں کے دائرے میں فنی لوازم کے ساتھ ساتھ سماجی افکار و اقدار کے تغیرات کو بھی شامل کیا جانا چاہیے۔ ادب میں ان نئے تخلیقی مطالبوں کی اہمیت و معنویت کو اس حد تک محسوس کیا گیا کہ اب ہمیں مابعد جدیدیت پر مکالمے کی ضرورت محسوس ہوئی اور پروفیسر گوپی چند نارنگ نے شاعری میں کربلا کے استعارے کی معنویت کو منوا لینے کے بعد اس نئی ادبی صورت حال پر نئے اور پرانے ادیبوں اور فنکاروں کو گفتگو کی دعوت دی۔ اس گفتگو میں شرکا نے سرگرم حصہ لیا اور ادب کی پرانی اور نئی صورت حال پر کھل کر بحثیں ہوئیں۔ ان بحثوں میں عام طور پر یہ محسوس کیا گیا کہ ادب کا منظرنامہ تبدیل ہو رہا ہے اور جدیدیت کے بعد اس

تبدیل ہوتے ہوئے منظرنامے کو مابعد جدیدیت سے تعبیر کرنا غلط نہ ہوگا۔ چنانچہ مابعد جدید ادب کی شناخت کے حوالوں کے تعین کے بعد جدید تر غزل (مابعد جدید غزل) کو انھیں کی روشنی میں دیکھا جارہا ہے اور یہ نتیجہ نکالا جارہا ہے کہ یہ غزل بلاشبہ اس غزل سے مختلف ہے جو ۸۰ء کے بعد تک ہمارے درمیان موجود تھی۔ ذیل میں وہ اشعار ملاحظہ ہوں جنھیں مابعد جدید غزل کی نمائندگی کے طور پر مختلف مضامین میں نقل کیا گیا ہے:

کل تک اپنی شرطوں پر ہی زندہ تھے   اب ہم بھی سمجھوتے کرتے رہتے ہیں
جاوید قمر

گھر بھی جا کے کرتے ہیں کام اپنے دفتر کے   پتھروں میں رہ رہ کے ہوگئے ہیں پتھر کے
افضل گوہر

سنا ہے گاؤں کے پیپل کے پاس اک پتھر   بہت دنوں سے مرا انتظار کرتا ہے
خورشید اکبر

گوشہ نشیں ہیں انجمن آرا نہیں ہیں ہم   لیکن یہ معجزہ ہے کہ تنہا نہیں ہیں ہم
طارق متین

اس وقت تو ہم لوگ بھی معروف جہاں ہیں   یہ وقت بھی اے خون ہے آرام کا ترے
خالد عبادی

ہم کو پسند آگیا ساحل کا مشورہ   کشتی کی لکڑیاں تھے شجر ہو کے رہ گئے
فرحت احساس

طیاروں سے باڑھ کا منظر دیکھا ہے شہزادوں نے   اپنی بربادی اس جشنِ لطف و کرم پر حیراں ہے
عنبر بہرائچی

گاؤں سے میرے سڑک نکلی مگر   پیڑ جو چھتنار تھے سب کٹ گئے
عنبر بہرائچی

تنہائی کا اک اور مزہ لوٹ رہا ہوں   مہمان مرے گھر میں بہت آئے ہوئے ہیں
شجاع خاور

ہمیں خبر تھی زباں کھولتے ہی کیا ہوگا کہاں کہاں مگر آنکھوں پہ ہاتھ رکھ لیتے
آشفتہ چنگیزی

اڑنے کو بے قرار پرندے تھے شام تھی موسم تھا ہجرتوں کا مگر آنکھ تر نہ تھی
خلیل تنویر

بجھیں چراغ مگر دل رہے سدا روشن سیاہ رات کو خطرہ اسی کمال سے ہے
عالم خورشید

یہ تو ہر دور میں ہوتا ہے سو اب بھی ہو جائے لوگ حاکم سے خفا شہر تباہی کے قریب
اسعد بدایونی

سب اپنی تمناؤں کے نرغے میں گھرے ہیں ان میں سے کسی سے بھی بغاوت نہیں ہوگی
مہتاب حیدر نقوی

اس قبیل کے شعروں کو غزل کی نئی حسیت سے تعبیر کیا جارہا ہے اور ان میں نئی معنویت کی نشاندہی کی جارہی ہے۔ اس طرز اظہار کو نئے تخلیقی رویے، نئی شعری جہت، نئی اشاریت اور عالمیت کے نئے تصور سے متصف کیا جارہا ہے اور یہ بات بہ اصرار کہی جارہی ہے کہ یہ عناصر جدید غزل کے نہیں بلکہ جدید تر غزل یعنی مابعد جدید غزل کی شناخت ہیں۔

○

ایک صدی کے اس مختصر جائزے میں ہم نے مختلف زمانوں میں رونما ہونے والی اہم اور نمایاں تبدیلیوں کا احاطہ کرنے کی حتی المقدور کوشش کی ہے۔ ہمارے جائزے کا مقصد انھیں تبدیلیوں کو نمایاں کرنا ہے۔ اس ضمن میں جیسا کہ کہا جاچکا ہے کہ ہم نے شاعروں کے انتخاب سے زیادہ اس پہلو کو نگاہ میں رکھا ہے کہ اس صدی کے شعری امتیازات کس نوع کی شاعری کے ذریعے زیادہ بہتر طور پر نمایاں ہو سکتے ہیں۔ اس پورے جائزے میں ہم نے دیکھا کہ غزل بعض موقعوں پر دوسرے درجے کی صنف سخن قرار دیے جانے کے باوجود ایک متحرک صنف سخن رہی ہے۔ موضوعات و اسالیب کی سطح پر اس میں تبدیلیوں کی کوششیں صدی کے اوائل ہی سے کی جانے لگی تھیں۔ صدی کے ربع اول

میں اسے جدید تغزل سے روشناس کرانے کی کوشش کی گئی۔ ربع ثانی میں غزل
کے روایتی موضوعات میں تبدیلی آئی اور نئے موضوعات کی پیش کش کے لیے
غزل نے اپنے لہجے اور اسلوب کو تبدیل کیا۔ ۵۰ء کے بعد اس نے ایک نئے
تخلیقی اور معنوی نظام کی تشکیل کی طرف قدم بڑھایا اور صدی کے آخر میں یہ
صنف سخن ایک نئے سروکار اور نئے تخلیقی رجحان کی خبر دے رہی ہے۔ دیکھنا یہ
ہے کہ اس بدلتے ہوئے قالب سے کس طرح کا تخلیقی اور معنوی سرمایہ برآمد
ہوتا ہے۔

شین. کاف. نظام

بیسویں صدی میں اردو نظم

بیسویں صدی کے آخری چھور پر کھڑے ہو کر پیچھے کی طرف دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ تغیر و تبدل جتنا اس صدی کے حصے میں آیا ہے اتنا کسی صدی کے نصیب میں نہیں۔ دو عالم گیر جنگیں، انقلاب روس، اشتراکیت کا عروج اور زوال، ہیروشیما اور ناگا ساکی کی ہولناکی، ہٹلر اور موسولنی جیسے لوگ، لیٹن امریکہ، تائیوان، ویت نام، چین کا ماؤ واد، فرنگی تسلط کا اختتام، ہندستان کی آزادی، پاکستان کی ولادت اور اس سے جنگ، عالمی نقشے میں بنگلہ دیش کا وجود، شیخ مجیب کا قتل، ہندی چینی بھائی بھائی کے بعد چین کا بھارت بھومی پر غاصبانہ اقدام، اندرا گاندھی کا باڑھ ہی کھیت کھائے کے مصداق قتل، جمہوری نظام میں راجیو گاندھی کا قتل، مشین بنے انسان کا بم بننا یعنی انگنت واقعات و سانحات اور ہر واقعہ اور سانحہ کے مابین اتنا کم فاصلہ کہ انسان سراسیمہ و ششدر، سائنس کی ترقی نے انسان کی عمر تو بڑھا دی لیکن زندگی ختم کردی۔ ہزاروں خدشے اور انگنت اندیشے، مستقبل مشکوک اور ماحول مخدوش۔ نت نئی ایجادات نے دنیا کو ایک عالمی گاؤں میں تبدیل کردیا ہے۔ مخفی کچھ نہیں رہا۔ معلومات کا دشت بے کنار جس میں ہندی دانشور اور ادیب نرمل ورما کے مطابق: ''ہم ایک ایسی ثقافت میں رہتے ہیں جس نے صداقت کو تلاش کرنے کے سبھی راستے کھول دیے ہیں لیکن اسے حاصل کرنے کے تمام امکانات ختم کردیے ہیں''۔ غرض یہ کہ ہمارے پاس

ماہ مریخ تک پہنچنے کے ذریعے موجود ہیں لیکن خود تک پہنچنے کا نہ ذریعہ ہے نہ ضرورت نہ فرصت۔ ایسے اشتہاری عہد میں جہاں میڈیا کی مار نے لکھے ہوئے الفاظ کی اوقات پر استفہامیہ لگا دیا ہو، جہاں فن صرّاف کے تقاضوں کی تکمیل میں تخلیقی تقاضوں کو نظرانداز کر رہا ہو وہاں ادب اور اس کی روح زبان کی ایک قسم نظم کے متعلق گفتگو کس قدر دشوار ہوگی اس کا اندازہ ہی لگایا جاسکتا ہے۔
اردو ہی نہیں تمام ہندستانی زبانوں کا شعری ادب فروخت نہیں ہوتا اس لیے ناشر اس کی اشاعت سے بچتا ہے۔ اس کے باوجود شعر کہے جارہے ہیں سنے اور پڑھے جارہے ہیں۔ جیسے تیسے چھپی کتابوں پر تنقید اور تبصرے ہورہے ہیں تو ہمیں یہ ماننا ہوگا کہ شاعری ہماری ثقافتی مجبوری اور ذہنی ضرورت ہے جس سے ہماری تخلیقی طبیعت تسکین حاصل کرتی ہے۔ ادب پر ایمان اور اعتقاد رکھنے والے ہمیشہ اقلیت میں رہے ہیں اس لیے علی الاعلان ایک سو پچاس جلدوں کی اشاعت والی زبان میں اگر قاری اساس تنقید لکھی جائے تو تضحیک یا طنز کی ضرورت نہیں بلکہ اسے ادب پر ایمان و اعتقاد کی نادر نظیر ماننا چاہیے۔

زبان کی دو صورتیں ہیں: ایک نظم اور دوسری نثر۔ قدیم ہندستانی شعریات میں نثرنگار کو بھی کوی (شاعر) ہی کہا گیا تھا۔ غالباً اس کی وجہ یہ رہی ہو کہ کوی کا مطلب دکھانے والا ہے۔ چنانچہ ہر وہ شخص جو دکھاتا ہے کوی ہے۔ اب دکھانے کے دو راستے ہوئے ایک نظم اور دوسری نثر۔ تو یہ زبان کے بھید ٹھہرے ادب کے نہیں۔ ہمارے یہاں یعنی اردو میں ہیئت (Form) اور صنف (Genre) میں اس طرح فرق نہیں کیا گیا۔ اس لیے ہم نے زبان کے دو روپ نثر اور نظم کو ادب کے دو روپ مانا اور اسی طرح سمجھا سمجھایا۔ بحرالفصاحت وغیرہ نے جب نظم اور نثر کی اقسام کے متعلق گفتگو کی تب بھی یہی صورت حال رہی۔ نظم کی تعریف حالی کے عہد تک وزن، بحر اور قافیہ ہی تھی اور وزن کا مطلب بھی متعین ارکان کی گردان تھی اور نظم و نثر کے مابین تفریق یا حد فاصل بھی وزن ہی تھا۔ نثر مقفّیٰ ہے نثر باوزن نہیں۔ شعر کی شرط تکرار اور التزام ٹھہرائی گئی۔ شعر کا بنیادی عمل تفصیل کا اخراج ٹھہرا۔ یعنی نثر تفصیل ہے

اور نظم اجمال۔ مابعد اساتذہ نے شعر کی ایک تعریف یہ بھی قائم کی کہ شعر کی اگر نثر کی جائے تو وہ نثر کے نزدیک معلوم ہو۔ غالباً بول چال کے قریب ہو۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ہماری شعری زبان روزمرہ اور محاورے کو معیار قرار دیتی ہے۔ تصرف محاورہ کو عیب مانتی ہے لیکن محاورے کو معتبر اور مستند تب مانا گیا جب وہ کسی مستند و معتبر استاد کے کلام میں آیا ہو۔ مغرب اور مشرق دونوں میں نظم اور نثر کے مابین فرق قائم کیا گیا ہے اس کے متعلق بحث و مباحث موجود ہیں ان سے استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ ہر نسل نظم اور نثر کی تعریف اپنے تخلیقی تقاضوں کی تفہیم کے تحت کرتی ہے۔ کولرج، والیری، نیل کنٹھ دکشت، بھامہ، بھرتری ہری سبھی نے اسے اپنے طور پر بیان کیا ہے۔ ہمارے عہد میں اردو میں شمس الرحمٰن فاروقی نے شعر غیر شعر اور نثر میں اس کا مفصل محاکمہ کیا ہے۔ ہندی میں اگیئے، نرمل ورما اور نوجوانوں میں ڈاکٹر نند کشور آچاریہ نے اس پر روشنی ڈالی ہے۔ نظم اور نثر کا ادب میں جو فرق ہے وہ ان کی تحریروں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ ہمارے عہد میں تو نظم کے معنی ایک خاص وضع یا ساخت ہے لیکن اس سے پہلے نظم کی اقسام تھیں لیکن انجمن پنجاب کی تحریک کے بعد نظم کی اقسام یا کثرت میں وحدت پیدا ہو گئی اور بعد میں بقول ڈاکٹر گیان چند: "سودا کی مخمس شہر آشوب، شاہ حاتم کی مثنوی حقہ، میر کی اژدر نامہ بھی اسی طرح نظم ہیں جیسے جوش کی کسان"۔ ایسے میں نظم کا آغاز اگر نظیر اکبر آبادی سے نہ بھی مانا جائے تو بھی یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ غزل کی نام نہاد بلیغ و فصیح زبان سے اسے الگ کرنے اور موضوع کے اعتبار سے ہیئت میں تجربے کا آغاز نظیر ہی سے ہوتا ہے۔ نظیر نظم کے بے نظیر شاعر ہیں۔ اپنے عہد کی روایت کے مطابق اگر نظیر کسی دربار سے متعلق و منسوب نہیں ہوئے تو شاعری میں بھی انھوں نے اپنے دور کی روش کا کوئی خاص خیال نہیں رکھا۔ نیاز فتح پوری لکھتے ہیں: "وہ (نظیر) عوام کا شاعر تھا اور عوام کی زندگی کے جزویات کا مطالعہ اس کا خاص فن تھا، اس لیے طبقۂ خاص کے شعرا نے انھیں اپنی صف میں جگہ نہیں دی"۔[1] نظیر عوام

---

1. اردو شاعری کا فنی ارتقا: فرمان فتح پوری

کا شاعر تھا یا عوام کے لیے شعر کہتا تھا یہ ایک الگ بحث ہے لیکن یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ وہ فارسیت کی آمریت اور درباری تملق و تصنع کو تسلیم نہیں کرتے تھے۔ غزل اس وقت بھی غالب صنف سخن تھی۔ ہم نے اس لیے بھی نظیر کو سمجھنے میں بھول کی اور اس طرح ہم نے نظیر اور نظم دونوں کے ساتھ ناانصافی کی۔ اردو شاعری میں نظم ہمیشہ ثانوی صنف سخن رہی ہے اور اس کی سب سے بڑی مثال یہ ہے کہ ہم نے عظیم شاعر اور خدائے سخن کا تاج غزل کے شعرا کے سر پر رکھا ہے۔ نظیر اپنے مستحق مقام سے شاید اس لیے بھی محروم رہے کہ وہ مخلوط معاشرے کی گنگا جمنی ثقافت کے علم بردار تھے۔ اس لیے ان کا سروکار ان کے سکھ دکھ اور تیج تیوہار سے تھا اور غزل کے شاعر اپنے ہم سفر سے اس لیے بات نہیں کرتے کہ اس سے ان کی زبان کے بگڑنے کا خدشہ ہوتا ہے۔ عوام سے گفتگو کرنے کے خواہش مند عوام ہی سے بات نہیں کرنا چاہتے۔

نظیر کی وفات کے قریب ۷۳ برس (نظیر ۱۷۳۵ء میں پیدا ہوئے اور ۱۶/ اگست ۱۸۳۰ میں مرے)[1] بعد کرنل ہالرائڈ، جو اس وقت پنجاب میں محکمۂ تعلیم کے افسر تھے، کے ایما پر محمد حسین آزاد نے انجمن پنجاب میں ایک خطبہ دیا۔ عنوان تھا "خیالات نظم اور کلام موزوں کے باب میں" جس کا مقصد اردو شاعری کو مبالغہ آمیز باتوں اور قدامت پرستی سے نجات دلانا تھا اور مجوزہ راستہ تھا انگریزی شاعری کی تقلید و تتبع کا تاکہ فسردگی کی بجائے تازگی آئے۔ ۸/ مئی ۱۸۷۴[2] کو ایک مشاعرہ ہوا جس میں آزاد نے قدیم شاعری کی کمزوریوں کی نشاندہی کی اور اپنی نظم "شام کی آمد اور رات کی کیفیت" سنائی اور اس طرح مصرع طرح کی بجائے مصنوعی مشاعروں کا آغاز ہوا۔ معاشرے کے قدامت پسند مزاج نے اسے نگاہ مستحسن سے نہیں دیکھا اور قلیل مدت میں یہ سلسلہ ختم ہوگیا۔ اس تحریک میں آزاد کے ساتھ خواجہ الطاف حسین حالی بھی تھے۔

موضوعی مشاعروں کا سلسلہ تو ختم ہوگیا لیکن انحراف و اجتہاد کا سلسلہ شروع ہوگیا۔ حاکم وقت کی منشا تھی کہ انگریزی نظموں کا زیادہ سے زیادہ اردو میں

---

۱ نظیر نامہ: مرتبہ شمس الحق عثمانی ۲ اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت: ڈاکٹر عنوان چشتی ص ۱۵۱

ترجمہ ہو۔ آزاد اور حالی دونوں انگریزی زبان سے کماحقہ واقف نہیں تھے اس لیے انھوں نے انگریزی پڑھے لوگوں سے پہلے نظموں کو سمجھا اور پھر اس خیال کا اردو میں منظوم ترجمہ کیا۔ حالی کی "پیروی مغربی" بھی اس عہد کی دین ہے۔ حالی نے اپنے دیوان (مطبوعہ ۱۸۹۳) کے مقدمہ جو بعد میں "مقدمہ شعر و شاعری" کے نام سے جداگانہ کتاب کی حیثیت اختیار کر گیا اور جسے اردو میں نظری تنقید کی اساسی کتاب تسلیم کیا گیا، میں اس رجحان کو روایت بنانے پر زور دیا گیا ہے۔ آزاد کا دیوان "نظم آزاد" حالی کے دیوان کی اشاعت کے چھ برس بعد ۱۸۹۹ میں شائع ہوا لیکن آزاد کی شاعرانہ صلاحیتیں حالی کے مقابلے میں کم تھیں۔ اس لیے آزاد کے دیوان کا اردو شاعری پر وہ اثر نہیں ہوا جو حالی کے دیوان کا ہوا۔ حالی نے شاعری میں تجربے بھی کیے۔ بقول ڈاکٹر عنوان چشتی "مولانا حالی نے اپنی نظم "مناجات بیوہ" میں ایک ہندی بحر سے کام لیا ہے جس کی تقطیع بحر متقارب اور بحر متدارک کے اوزان پر ہو سکتی ہے"۔[1] ڈاکٹر گیان چند اس نظم کے متعلق لکھتے ہیں کہ:

> حالی نے محض موزونی طبع کی بنا پر یہ مثنوی لکھی چنانچہ اس میں متعدد مصرعے غیر موزوں ہیں۔ اس نظم کے نصف مصرع میں دو طرح کے ارکان آسکتے ہیں۔ فاع فعولن یا فعلن فعلن۔ دوسرے جز کا مخفف فاع فعل یا فعلن فع ہو سکتا ہے لیکن حالی کئی جگہ مفاعلن یا فعول فعلن یا فاعلات لے آئے ہیں جو بالکل غلط ہے"۔[۲]

اس عروضی اعتراض کے باوجود یہ ماننا ہوگا کہ حالی تجربہ پسند شاعر تھے۔

حالی کی شاعری کے تین دور ہیں۔ پہلا وہ جب وہ غالب و شیفتہ کے شاگرد تھے۔ دوسرا وہ جب حالی سرسید کے ہمنوا تھے اور تیسرا سرسید کے انتقال (۱۸۹۷) کے بعد۔ کلام حالی کے مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ۱۸۵۷ کی جنگ آزادی کی ناکامی اور نتیجہ میں ہوئی مسلمانوں کی زبوں حالی سے زبردست متاثر تھے۔ حالی بھی شکست خوردہ مسلمانوں کو منظم کرنا چاہتے تھے۔ مسلمانوں کی

---

۱ اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے ص ۶۶ ۲ اردو مثنوی شمالی ہند میں ص ۷۱۵

ترقی ان کا مشن تھا، جس کی تبلیغ کے لیے انھوں نے اپنی نظم کا استعمال کیا۔ آزاد اور حالی کی تحریک کو علامہ شبلی کا تعاون بھی حاصل تھا لیکن شبلی بنیادی طور پر تجزیاتی، تنقیدی اور تاریخی ذہن رکھتے تھے اس لیے ان کی شاعری میں بھی حالی والی بات پیدا نہیں ہوئی لیکن ان کی ہمنوائی انھیں حاصل تھی جو اس تحریک کی بڑی ضرورت تھی۔ اردو نصاب کے لیے ترجموں اور طبع زاد نظموں کا کام بھی اس تحریک کے زیر اثر ہوا۔ غلام مولا قلق میرٹھی کا انگریزی نظموں کا اردو میں منظوم ترجمہ "جواہر منظوم" اور بانکے بہاری لال کے منتخب انگریزی نظموں کے تراجم بھی اس زمانے میں سامنے آئے اور اس طرح اردو نظم میں انگریزی شاعری کے زیر اثر موضوع اور ہیئت دونوں اعتبار سے تبدیلیاں آنا شروع ہوئیں۔

اس سلسلے میں مولوی اسماعیل میرٹھی کا نام خصوصاً قابل ذکر ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ مولوی صاحب کا کلیات ۱۹۰۱ میں منظر عام پر آیا۔ بیسویں صدی کا یہ پہلا ثمر شیریں ہیں جو شجر نظم کی شاخ پر نمودار ہوا۔ دوسری بات یہ کہ مولوی موصوف نے بچوں کے لیے بڑی سبق آموز نظمیں کہیں۔ انھوں نے انگریزی نظموں کا اردو میں عمدہ ترجمہ کیا اور بلینک ورس میں بھی نظمیں کہیں۔ تیسری بات یہ کہ انھیں ادبی اہمیت بھی حاصل ہوئی۔ شبلی کہتے تھے کہ: "مولانا حالی کے بعد کسی نے سننے لائق کچھ کہا ہے تو وہ مولوی اسماعیل میرٹھی ہیں"۔

حالی اور اسماعیل میرٹھی میں قابل ذکر فرق یہ ہے کہ حالی نے اپنے مقدمے میں وزن اور قافیے دونوں کو شعر کی ماہیت سے خارج کرنے کا مشورہ دیا اور بلینک ورس میں لکھنے کی ترغیب بھی دی لیکن خود عمر بھر پابند شاعری کرتے رہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ اسماعیل میں تخلیقی جرأت حالی سے زیادہ تھی۔ ان کی درسی شاعری وقت کے تقاضوں کی تکمیل کرتی ہے۔ انھوں نے خالق باری، قادرنامہ فروغی، حمد باری اور مرزا غالب کے قادر نامہ کی طرز پر مومن کی غزل جس کی ردیف ہے "تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو" پر لغت مرتب کیا جس کا ایک شعر نمونے کے طور پر ملاحظہ ہو:

وہی خوار ہے جو ذلیل ہے، وہی دوست ہے جو خلیل ہے
بد و نیک کیا ہے برا بھلا، تمھیں یاد ہو کہ نہ یاد ہو

اس ضمن میں منشی درگا سہائے سرور کا ذکر بھی ضروری ہے۔ سرور نے انگریزی شاعری کا اردو میں ترجمہ کیا اور انگریزی شاعری کے زیر اثر اردو شاعری میں نیا رنگ و آہنگ پیدا کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ سرور کا ذہن انتخابی تھا۔ اسی لیے انھوں نے قدیم و جدید میں جو چیزیں منتخب تھیں انھیں لے لیا اور باقی ماندہ کو چھوڑ دیا۔ ان کا ترجمہ ایسا شستہ و برجستہ ہے کہ بعض مقامات پر طبع زاد معلوم ہوتا ہے۔ ویسے تو انھوں نے کئی ہیئتوں میں شعر کہے لیکن مسدس ان کی محبوب ہیئت ہے۔ انھوں نے دیگر ہندستانی زبانوں سے بھی اخذ و استفادہ کیا ہے۔ مثلاً بنگلہ ادیب بنکم چندر کی مشہور و معروف نظم "وندے ماترم" جو ان کے ناول آنند مٹھ میں آئی ہے، کی طرز پر انھوں نے "مادر وطن" نظم کہی۔ اپنی مذہبی نظموں میں سرور نے زبان کا خاص خیال رکھا ہے اور ہندی الفاظ کا استادانہ چابک دستی سے استعمال کیا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ قادر الکلام شاعر تھے۔ ان کی قومی اور وطنی شاعری کی روشنی میں انھیں قومی شاعر بھی مانا جاسکتا ہے۔

ہندستان پر انگریزوں کے تسلط اور لارڈ مکالے کی تعلیمی منشور سے مشرق و مغرب میں آویزش و آمیزش کا دور شروع ہوتا ہے۔ مفتوح قوم فاتح قوم کی عادت و اطوار اختیار کرنے کے لیے مجبور بھی تھی اور متنفر بھی۔ ایک طرف تو وہ لوگ تھے جو سیاسی شکست کو ثقافتی شکست سمجھتے تھے اور شکست کے اسباب اپنی ثقافت اور روایت میں تلاش کرتے ہوئے مغربیت کے بل بوتے پر کھڑا ہونا چاہتے تھے۔ ان میں وہ لوگ بھی شامل تھے جو اپنے تہذیبی تعطل کو اندر سے تسلیم کرتے تھے اور زندگی کے جمود کو توڑنے کے متمنی تھے اور وہ بھی جو مصلحت کے تحت انگریزوں سے مصالحت اور وعدۂ وفاداری میں روشن مستقبل دیکھ رہے تھے اور مشرق پر مغرب کو ترجیح دے رہے تھے۔ دوسری طرف وہ لوگ تھے جو تہذیبی تعطل کے باوجود اپنا ثقافتی تشخص قائم رکھنا چاہتے تھے۔ اول

الذکر لوگوں میں سرسید کی کوہ قامت شخصیت اور ان کے رفقا تھے تو دوسری طرف اکبرالہ آبادی تھے جو اپنی اقدار سے عشق کرتے تھے اور انگریزی تعلیم سے معاشرے پر پڑنے والے منفی اثرات سے ناراض ہوتے تھے۔ سرسید کی کوششوں سے ہوسکنے والے قیاسی نتائج بھی انھیں مشوش کرتے تھے۔ ایسے لوگ بھی معاملہ فہم تو تھے لیکن وہ اپنی روایت سے رشتہ مستحکم رکھتے ہوئے مغرب کو مشرقی شرائط پر قبول کرنا چاہتے تھے۔ ان کے یہاں جو تخلیقی تذبذب ہے وہ اسی ذہنی کشاکش کی دین ہے۔ ان کی تعریف و تضحیک کا سبب بھی یہی ہے۔ مغرب کے بڑھتے سیلاب کے سامنے اکبر کی کوئی حیثیت ہو نہ ہو لیکن وہ ان کے اعتراضات کی دستاویز ہے اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اکبر اپنے رنگ کے منفرد شاعر تھے۔

انجمن پنجاب نے جو شمع روشن کی تھی اقبال نے اسے مشعل بنادیا۔ حالی نے مسدس "مدوجزر اسلام" میں جن خیالات کی تخم ریزی کی اقبال انھیں منزل و منتہا تک پہنچاتے نظر آتے ہیں۔ اعلیٰ تعلیم نے اقبال کی فطری فطانت اور ذہانت کو جلا بخشی۔ اقبال نے بیشتر قدیم ہیئت ہی میں شاعری کی ہے لیکن ان کی شاعری نے اردو شاعری کو جذبے سے فکر کی طرف راغب کیا۔ اقبال نے "نالہ یتیم" انجمن حمایت اسلام کے پندرہویں سالانہ جلسہ ۱۸۹۹ میں پڑھی[۱] جسے سن کر مجمع مسحور و مبہوت ہوگیا۔ انجمن کے اگلے سالانہ جلسہ میں انھوں نے اپنی نظم "ہمالہ" پڑھی جو بعد میں "مخزن" کے پہلے شمارے اپریل ۱۹۰۱ میں شائع ہوئی۔ اپنی مشہور نظم "ترانۂ ہندی" بھی وہ اسی زمانے میں کہتے ہیں۔ اقبال کے ابتدائی کلام سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کے یہاں وطن پر فخر اور قوم کے لیے درد تھا۔ بقول پروفیسر آل احمد سرور "ان (اقبال) کی وطنی شاعری حالی اور "مخزن" کی تحریک سے متاثر تھی۔ ان کی اسلامی شاعری حالی کے مسدس اور اکبر کے نشتروں سے متاثر تھی"۔[۲] دوسرے الفاظ میں اس زمانے تک اقبال

---

۱ تاریخ ادبیات اردو (حصہ دوم) اردو نظم از ڈاکٹر ابوسعید نورالدین۔ ص ۹۴۹، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور، ۱۹۹۷ ۲ نظم کی دنیا: پروفیسر آل احمد سرور، مرتبہ ڈاکٹر فرمان فتح پوری ص ۱۳۶

مقلد ہیں لیکن "ترانۂ ہندی"، "رام" اور "نانک" جیسی نظمیں اور گایتری منتر کے ترجمے جیسی نظموں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شروع ہی سے لیک سے ہٹ کر کچھ کرنا چاہتے تھے۔ اعلیٰ تعلیم کے لیے جب اقبال یورپ گئے تب انھوں نے نطشے کے ساتھ ساتھ ایران کے فلسفے مابعد الطبیعات اور اسلامی ادب کا گہرائی سے مطالعہ کیا اور انھیں لگا کہ ان کے پاس ایک خاص پیغام حیات ہے جو وہ پوری اسلامی دنیا کو دینا چاہتے ہیں۔ اس کے لیے اردو انھیں محدود زبان معلوم ہوئی لیکن فارسی کا دائرہ وسیع تھا اس لیے وہ فارسی گوئی کی طرف زیادہ توجہ دینے لگے۔ یہی وہ زمانہ ہے جہاں ان کی فکر میں تبدیلی دکھائی دیتی ہے اور "ترانۂ ہندی"۔

سارے جہاں سے اچھا ہندستاں ہمارا
ہم بلبلیں ہیں اس کی یہ گلستاں ہمارا

کا مغنی ترانۂ ملی کی طرف مڑ جاتا ہے۔

چین و عرب ہمارا، ہندستاں ہمارا
مسلم ہیں ہم وطن ہیں سارا جہاں ہمارا

یعنی ملک و قوم کی محبت ملّی محبت میں منتقل ہو جاتی ہے۔ اب اقبال مسلمانوں کی عظمت پارینہ سے بہت متاثر ہوتے ہیں۔ حیدر آباد کے قطب شاہوں کے عظیم الشان مقابر دیکھ کر وہ "گورستان شاہی" لکھتے ہیں۔ بعض حضرات کے خیال میں یہیں سے اقبال کی فکر محدود ہو جاتی ہے تو بعض کے خیال میں یہیں سے وسعت پیدا ہوتی ہے اور وہ عالم اسلام کو اپنا وطن سمجھنے لگتے ہیں اور وطن کے جغرافیائی تصور سے بلند ہو جاتے ہیں۔ ہمیں اس امر سے بحث نہیں۔ ہم تو اتنا جانتے ہیں کہ بیسویں صدی کی اردو نظم اقبال کے ذکر کے بغیر ادھوری ہے۔ انھوں نے اردو نظم کو تاریخی اور تہذیبی دونوں سطح پر متاثر کیا ہے۔ مرد مومن، شوق، یقین، عمل وغیرہ کا جو تصور اقبال نے پیش کیا ہے وہ ان کے ماقبل و مابعد کسی شاعر کے یہاں موجود نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کی تقلید ناممکن ہے۔

جس زمانے کا ذکر ہو رہا ہے یہ اتحاد کا نہیں انتشار کا زمانہ ہے۔ ہر فرقہ

اپنی اصلاح کرنے میں لگا ہوا ہے۔ ہندوؤں کی اصلاحی تحریک "آریہ سماج" جم چکی ہے۔ کانگریس وجود میں آچکی ہے۔ اقبال حمایت اسلام میں نغمہ سنج ہیں، صفی شیعہ کانفرنس میں جذبات کا اظہار کر رہے ہیں تو سوشل کانفرنس کشمیری پنڈتاں میں پنڈت برج نرائن چکبست چمک رہے ہیں۔

اقبال اور چکبست میں مماثل یہ ہے کہ اقبال نے انجمن حمایت اسلام کے پلیٹ فارم سے شہرت پائی تو چکبست نے کشمیری پنڈتوں کی کانفرنس سے۔ دونوں اصلاحی تحریکوں سے متاثر ہوتے ہیں۔ دونوں شروع میں نیچرل، قومی اور وطنی شاعری کرتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ اقبال قومی سے ملّی شاعری کی طرف مڑ جاتے ہیں اور چکبست سیاست کی طرف۔ چکبست کو سیاست اتنی عزیز ہے کہ بقول کالی داس گپتا رضا "بعض اوقات تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ شاعری کے جوہر خاص کے باوصف وہ فکر شعر کے لیے کسی تاریخی واقعے کے انتظار میں رہتے تھے از خود شعر کہنے کی شاید انھیں فرصت ہی نہیں ملتی تھی"۔[۱] چکبست کی شاعری میں سیاسی بیداری کو نمایاں مقام میسر ہے لیکن یہ سیاسی بیداری حب الوطنی اور قوم پرستی کی دین ہے۔ رضا صاحب نے بالکل ٹھیک کہا ہے کہ "چکبست نہ ہوتے تو اردو شاعری بیسویں صدی کے آغاز سے سیاسی بیداری کے تذکرہ سے محروم رہ جاتی۔"[۲] چکبست کا شعری مجموعہ "صبح وطن" ۱۹۱۸ میں منظر عام پر آتا ہے یعنی اسماعیل میرٹھی کے کلیات سے سترہ برس بعد۔ چکبست کی شاعری میں روایت کا احترام ہے۔ ان کی نظموں میں "خاک ہند" اور "رامائن کا ایک سین" خصوصی توجہ کا مستحق ہے۔ نمونے کے لیے ایک ایک شعر ملاحظہ ہو:

ہر صبح ہے یہ خدمت خورشید پُر ضیا کی
کرنوں سے گوندھتا ہے چوٹی ہمالیا کی

(خاک ہند)

---

۱ کلیات چکبست ص ۱۸، ترتیب، مقدمہ و حواشی از کالی داس گپتا رضا، ساکار پبلشرز، ممبئی ۱۹۸۱

۲ ایضاً

چہرے کا رنگ حالتِ دل کھولنے لگا
ہر موئے تن زباں کی طرح بولنے لگا

(رامائن کا ایک سین)

چکبست کی شاعری نے ہماری نظموں میں سیاسی سوچ کی اہمیت کو اجاگر کیا۔ ان کی شاعری تاریخی، تہذیبی اور سیاسی مسائل کے لیے یاد رکھی جائے گی۔

ادب میں ارتقا انحراف و اعتراف سے عبارت ہے۔ اقبال داغ کے شاگرد تھے اور انھیں اس پر فخر بھی تھا لیکن اقبال کی شاعری داغ سے مختلف ہے۔ ایسے ہی داغ کے ایک اور شاگرد ہیں سیماب اکبر آبادی جنھوں نے غزل پر نظم کو ترجیح دی۔ وہ لکھتے ہیں:

> "میں نظم کو غزل پر ترجیح دیتا ہوں اور چاہتا ہوں کہ کہ شعرا غزل سے زیادہ نظم کی طرف متوجہ ہوں۔ اس لیے کہ غزل جس چیز کا نام ہے وہ اپنی قدامت و کہنگی کی وجہ سے اب زیادہ کار آمد نہیں رہی۔ شعرائے متغزلین اس صنف کو بہ تمام کمال پامال اور ختم کر چکے ہیں۔ منتہی شعرا کے لیے بھی غزل میں اجتہاد و ایجاد کی گنجائش بہت کم باقی ہے مگر نظم کا میدان ہنوز وسیع ہے اور یہ صنف سخن اردو شاعری کو کار آمد اور مفید بنا سکتی ہے اس لیے زیادہ توجہ اس طرف ہونی چاہیے"۔ (۱)

مابعد شعرا میں اخترالایمان اور زبیر رضوی نے بھی اسی طرف توجہ مبذول کرائی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ سیماب نے وقت سے بہت پہلے ان آہٹوں کو سن لیا تھا جو بعد میں تبدیلی کا باعث بنیں۔ سیماب کی نظموں میں ذات اور کائنات بھی ہے تو انفس و آفاق بھی۔ معاصر مسائل اور موضوعات کو بھی انھوں نے موضوعِ سخن بنایا ہے۔ جنگ عظم کے وقت انھوں نے جو رباعیاں کہی ہیں وہ بھی ان کے شعری رویّوں کو سمجھنے میں ممد و معاون ہیں۔ سیماب کے شاگردوں میں ساغر نظامی کی قومی اور وطنی شاعری بھی قابل ذکر ہے۔ انھوں نے ہماری سماجی روایتوں کا احترام کیا اور قومی بیداری کے نغمے

۱ کلیم عجم ص ۳۰ تا ۳۱ بار دوم، مکتبہ قصر الادب، آگرہ جولائی ۱۹۴۷ء

گائے۔ منظوم ڈرامے بھی لکھے۔ ساغر کی نظمیہ شاعری کا سرمایہ اچھا خاصہ ہے۔

بیانیہ نظم کا وصف خاص ہے لیکن بیانیہ میں تبدیلیاں اور تجربے کس کس طرح ہوئے اجمالاً ان کا بھی جائزہ لیا جانا چاہیے۔ اسلوب کی اس تبدیلی ہی نے تفصیل کی جگہ اختصار پیدا کیا۔ اخراج و انقطاع کی منزل کن مراحل سے گزرنے کے بعد آئی اس کا بھی ذکر ضروری ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے کہ حالی نے وزن اور قافیے کو شعر کی ماہیت سے خارج کرنے کا مشورہ دیا تھا اور انگریزی شاعری سے استفادہ کرنے کے ساتھ بلینک ورس میں لکھنے کی بھی ترغیب دی تھی لیکن خود ہمیشہ "ورس" ہی میں لکھتے رہے۔ حالی کی اس تجویز کو تحریک کی شکل دینے میں عبدالحلیم شرر کا نام ہراول دستے میں ہے۔ یہاں ایک بات کی وضاحت ضروری ہے اور وہ یہ کہ حالی نے "بلینک ورس" کا ترجمہ "غیر مقفی نظم" کیا تھا۔ شرر نے ۱۹۰۰ میں اسے "نظم غیر مقفی" کہا بعد میں مولوی عبدالحق کے مشورے پر اس کا نام "نظم معرا" کیا گیا یعنی "دلگداز" فروری ۱۹۰۱ کے شمارے سے "بلینک ورس" نہ "غیر مقفی نظم" رہی نہ "نظم غیر مقفی" بلکہ "نظم معرا" ہوگئی۔ اکبرالہ آبادی ۱۹۰۹ میں بھی اسے بلاقافیہ نظم کہتے ہیں۔ عظمت اللہ خاں نے اسے "بے ردیف قافیہ" کہا اور مولوی نجم الغنی "بحر الفصاحت" میں اسے نظم ہی نہیں مانتے اور نظم معرا کی تردید کرتے ہوئے اسے "غیر مقفی نظم" ہی کہتے ہیں۔ لیکن اسے مقبولیت "نظم معرا" ہی کے نام سے ملی۔ خیر یہ تو جملہ معترضہ تھا۔ شرر نے اپنے رسالہ "دلگداز" میں انگریزی نظموں کے اردو میں ترجموں اور شعری تجربوں کی نہ صرف یہ کہ حوصلہ افزائی کی بلکہ خود انھوں نے نظم معرا میں ایک ڈرامہ لکھا۔ اسی رسالہ میں شرر کی فرمائش پر مولانا نظم طباطبائی نے گرے کی مشہور ایلیجی کا "گور غریباں" کے عنوان سے منظوم ترجمہ کیا جو جولائی ۱۸۹۷ میں شرر کے نوٹ کے ساتھ شائع ہوا۔[1] مولانا نظم نے یہ ترجمہ اسٹینزا فارم میں کیا تھا۔ اس لیے مان لیا گیا کہ اسٹینزا فارم میں نظم کہنے کی ابتدا اسی ترجمہ سے ہوئی۔ ڈاکٹر حنیف کیفی نے مختلف شواہد سے یہ ثابت کیا ہے کہ اس فارم کو مقبولیت نظم طباطبائی کے اس ترجمہ سے نصیب ہوئی لیکن اولیت

۱ اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم از ڈاکٹر حنیف کیفی ص ۵۲

علامہ دتاتریہ کیفی کو حاصل ہے۔ وہ لکھتے ہیں: ”یہ بات بلاخوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ اردو میں اسٹینزا فارم اب اب کی ابتدا برج موہن دتاتریہ کیفی کی نظم ”ملکہ وکٹوریہ کی گولڈن جبلی پر“ سے ہوئی اور اس سلسلے میں نظم طباطبائی کی اولیت کا خیال غلط فہمی پر بنی ہے۔“[1] دلگداز کے ذریعہ شرر نے اس سلسلے میں جو کام کیا ہے اس کی تاریخی اہمیت مسلم ہے۔

انگریزی ادب کے براہ راست مطالعہ اور نظموں کے ترجموں کے اثرات کے تحت اردو نظم روز بہ روز ارتقا کے راستوں پر گامزن رہی اور پہلی عالمی جنگ تک پہنچتے پہنچتے اس میں تجربات کا تنوع اور زبان میں شعریت کے اثرات نمودار ہونے لگے۔ بقول پروفیسر آل احمد سرور ”جنگ عظیم سے پہلے ہماری شاعری ایک خاموش اور پرسکون دریا کی طرح تھی۔ اس کے بعد اس میں طوفانوں کی تیزی اور بے مہری، تباہی اور غارت گری اور زرخیزی اور زندگی آگئی“۔[2] خیر، تو عالمی جنگ کے ساتھ ہمارے رشتے ہندستان کی دوسری زبانوں سے بھی ازسر نو استوار ہونے لگے۔ اس سلسلے میں پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی، احمد حسین فرہاد، نادر کاکوروی، شوکت میرٹھی، امجد حیدر آبادی وغیرہ نے قابل داد کام کیا۔ ان حضرات نے ہندی اصناف و اسالیب سے بھی استفادہ کیا۔ مولانا وحیدالدین سلیم اور مولانا تاجور نجیب آبادی کے نام اس ضمن میں خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ مولانا سلیم نے اردو شاعری میں ہندستانی تلمیحات کے استعمال کی اہمیت بتائی اور مشورہ دیا کہ عرب و عجم کے ساتھ ساتھ ہندستانی تلمیحات کو بھی اردو شاعری میں جگہ دینی چاہیے تو مولانا تاجور نے اپنے رسالہ ”ہمایوں“ میں لکھا کہ ”ہماری شاعری ہندستانی شاعری اسی وقت ہوسکتی ہے کہ اس میں زبان ہندی آمیز ہو۔ وہ ہندی وزنوں میں ہو“۔[3] مولانا تاجور نے یہ بھی مشورہ دیا کہ فارسی کی تقلید میں اردو کا محبوب مخاطب مرد کی بجائے عورت کو قرار دیا جائے۔ مولانا تاجور نے شرر کی تحریک نظم معرا کو پھر سے زندہ کیا۔ اس

---

۱ اردو میں نظم معرا اور آزاد نظم از ڈاکٹر حنیف کیفی ص ۵۳ ۲ ایضاً، ص ۷۳

۳ ایضاً ص ۷۳ ۴

کے بعد آزاد نظم کا آغاز ہوا۔ آزاد نظم کا آغاز بقول ڈاکٹر حنیف کیفی تصدق حسین خالد سے ہوتا ہے۔[۱] آزاد نظم کی تشکیل و تعمیر اور ابتدا میں خالد نے کس کس سے استفادہ کیا اس کے لیے ان کا مجموعہ "لامکاں تا لامکاں" ملاحظہ ہو۔[۲]

یہ وہ زمانہ ہے جب اقبال آسمان ادب پر چھائے ہوئے ہیں۔ لوگ اقبال کی تقلید میں فخر محسوس کرتے ہیں اس لیے بھی کہ یہ فکری شاعری کہلاتی ہے۔ اسی عہد میں ایک نئی تحریک سر اٹھاتی ہے جسے ہم نے رومانی تحریک کا نام دیا ہے۔ رومانی شعرا نے نظم پر خاص توجہ کی۔ ان کے سامنے اقبال سب سے بڑا چیلنج تھے لیکن بقول ڈاکٹر محمد حسن اقبال کے کلام میں دو کمزوریاں نمایاں طور پر محسوس کی جاسکتی ہیں:

> "ایک یہ کہ ان میں تخاطب کا لہجہ غالب ہے اور کہیں کہیں یہ تخاطب کے آہنگ کو بھی مجروح کردیتا ہے۔ اقبال کی نظمیں پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ نظم میں بلند آہنگ اور اونچی آواز میں بات کہنا ضروری ہے۔ اس کا آہنگ باوقار اور باعظمت ہے۔ اس کی موسیقی میں دھیمے سروں سے کم کام لیا گیا ہے...... دوسری کمزوری یہ ہے کہ ان نظموں میں سادگی کم اور پرکاری زیادہ ہے اور اقبال کی نظموں کی زبان روزمرہ کی عام بول چال کی زبان سے مختلف ہے۔ نظم کو جس سادگی نے جنم دیا تھا وہ اقبال تک آتے آتے گم ہوگئی۔"[۳]

اقبال نے جن لوگوں کو متاثر کیا ان میں سے بیشتر نے ان سے اخذ و استفادہ بھی کیا اور اس کا اعتراف بھی نہیں کیا لیکن کچھ لوگ ایسے بھی تھے جنھوں نے اقبال سے مکمل انحراف کیا۔ پہلے گروہ کے نمائندہ جوش ملیح آبادی تھے اور دوسرے کے اختر شیرانی۔ بقول سلیم احمد مرحوم "انھوں (اختر شیرانی) نے اس وقت اپنا چراغ جلایا جب اقبال اور جوش جیسے شاعر اپنے عروج پر تھے۔ ان (اختر) کی شخصیت اور شاعری دونوں میں افسانہ بن جانے کی صلاحیت موجود

---

۱ و ۲ لامکاں تا لامکاں: مکتبہ نصرت، کراچی ۱۹۷۶ء

۳ جدید اردو ادب از ڈاکٹر محمد حسن، ص ۱۱۸ تا ۱۱۹ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نومبر ۱۹۷۵

تھی"۔[1] بلند آہنگ کی رعب دار زبان کے سامنے اختر شیرانی کی شاعری چمک گئی۔ انھوں نے "شاہین" کے سامنے "سلمٰی" کا ذکر کیا اور لوگوں کو بھا گیا۔ پروفیسر محمد حسن نے کہا "انھوں (رومانی نظم نگاروں) نے نظم کی سپردگی، مٹھاس اور سوز وگداز سے آشنا کیا۔ انھوں نے نظم کو متانت اور ثقالت کی گرانی سے بچالیا اور نظم کو وعظ و نصیحت کی آماجگاہ بننے سے روک لیا۔ نظم ابھی تک جلوت کی رفیق تھی، محفل کی شمع تھی، اب وہ خلوت کی جلیس بن گئی"۔[2] تو اس طرح اختر شیرانی اپنے پیش رو شعرا اقبال، چکبست اور جوش وغیرہ سے تخلیقی انحراف کرتے ہیں۔ وہ اپنی شاعری میں عورتوں کے نام لیتے ہیں اور اردو نظم کو سلمٰی، عذرا، ریحانہ وغیرہ کردار دیتے ہیں۔ اختر کی نظموں کے بعد نوجوانوں کے نزدیک شاعری کا مطلب صرف غزل نہیں رہا۔ وہ اپنے عشقیہ جذبات کی تسکین نظم میں پانے لگے۔ اختر نے سانیٹ میں بھی اہم تجربے کیے ہیں جسے حنیف کیفی "شیرانی سانیٹ" کا نام دیتے ہیں۔[3] اختر نے اپنے بعد کے شعرا کو متاثر کیا جن میں ن۔ م۔ راشد اور فیض احمد فیض کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

جیسا کہ پہلے کہا جاچکا ہے جوش نے اقبال سے استفادہ کیا جس میں اونچی آواز میں خطاب اور پر شکوہ الفاظ کا انتخاب ہے۔ جوش کی زبان پر مرثیوں کی زبان کا بھی اثر ہے لیکن اقبال کے یہاں جذبات پر فکر کی دبیز چادر ہے۔ جوش کے جذبات رومانی ہیں۔ ان کا انقلاب ذہنی اور جذباتی ہے۔ ان کی نظموں میں ارتقائی کیفیت کم ہے اور اس کی وجہ ہے تکرار۔ ایک ہی بات کو بار بار بیان کرنے سے مجموعی تاثر مجروح ہوتا ہے۔ جوش نے انقلاب اور قومی و وطنی شاعری کے ساتھ حسن و جمال کو بھی اپنی شاعری میں ممتاز مقام دیا ہے لیکن ان کا انداز یہاں بھی تحکمانہ اور بلند بانگ رہا ہے۔ جنگ آزادی کے زمانے میں جوش کانگریس کی میٹنگوں میں اپنی نظمیں پڑھتے ہیں۔ خطیبانہ لہجہ اور الفاظ کی فراوانی میں پاکھنڈ کا پول کھولتے ہیں۔ شیخ، واعظ، ملا، مولوی، پنڈت، برہمن کا مذاق

---

۱ نئی نظم اور پورا آدمی ص ۱۴، ادبی اکیڈمی کراچی ۱۹۶۶،

۲ جدید اردو ادب ص ۱۲۰ تا ۱۲۱ ۳ اردو سانیٹ از پروفیسر حنیف کیفی

اڑاتے ہیں یعنی وہ سب کچھ ان کا موضوع سخن ہے جو سامعین کو متاثر و مرعوب کر سکتا ہے۔ ان کی شاعری میں ان عورتوں کے حسن و جمال کا بھی بیان ملتا ہے جنھیں معاشرہ نے کبھی نگاہِ مستحسن سے نہیں دیکھا تھا۔ اس لیے ان کے یہاں اگر "حسنِ خانقاہ" ہے تو اس مزدورن کا بھی حسن ہے جس کی جلد چھونے سے پوریں چھل جاتی ہیں۔ عرصۂ انقلاب ہو یا میدان شباب برہنہ گفتاری بھی ان کے یہاں موجود ہے۔ جوش دراصل عشق، احتجاج اور رومانی انقلاب کے شاعر ہیں لیکن ان کے عشق میں تعیش کا پہلو غالب ہے۔[1]

ادھر ہندستان میں جب اقبال، چکبست، سرور، جوش، اختر شیرانی وغیرہ کی شاعری فضاؤں میں گونج رہی تھی تب لندن کے ایک ریستوران میں مختلف زبانوں میں لکھنے والے ہندستانی ادیبوں، ملک راج آنند (انگریزی)، پرمود سین اور ڈاکٹر جیوتی گھوش (بنگلہ)، سجاد ظہیر اور ڈاکٹر محمد دین تاثیر (اردو) نے مل کر ایک اسٹڈی سرکل کا ڈول ڈالا جو بعد میں انجمن کی شکل اختیار کر گیا۔ اپنی اس انجمن کا نام انھوں نے Indian Progressive Writer's Association یعنی ہندستانی ترقی پسند ادیبوں کی انجمن رکھا۔ ۱۹۳۵ میں لندن کے نان کنگ ریستوران میں اس کا پہلا جلسہ ہوا جس میں مینی فیسٹو پڑھا گیا اور اس کو سائیکلواسٹائل کرواکر ہندستان بھیجا گیا تاکہ یہاں کے ادیب اس کے اغراض ومقاصد پر غور کریں۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ہندستان میں سیاسی بیداری، انگریز بیزاری اور آزادی کا مطالبہ شباب پر ہے۔ ۱۹۲۹ میں لاہور کے اجلاس میں مکمل آزادی کا فیصلہ لیا جاچکا تھا اور ۲۶ر جنوری ۱۹۳۰ کو سارے ملک میں یوم آزادی منایا جاچکا تھا۔ گاندھی جی اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ چمک رہے تھے غرض کہ منشور کے لیے ملک کا ماحول سازگار تھا۔ مفلوک الحالی، استحصال، عورتوں کی زبوں حالی، تعلیم کا فقدان، غیر برابری، سامنتی اور سرمایہ داری طور طریقوں کا جبر و تشدد ایسے موضوعات تھے جو ترقی پسند نظم کا شناختی کارڈ تھے۔ اس لیے جو بھی اس طرح کے موضوع پر نظم کہتا وہ ترقی پسند کہلاتا۔ اس عہد

---

۱ جدید شاعری از ڈاکٹر عبادت بریلوی ص ۱۷۱

میں ترقی پسند کہلانا فخر و مباہات کی بات ہوتی اور ادیب کے لیے یہ امتیازی حیثیت بھی ہوتی۔ ریاست کے عوام دوہری غلامی بھگت رہے تھے۔ ایک راجاؤں اور نوابوں کی اور دوسری ان کے آقا انگریزوں کی بہ الفاظ دیگر وہ غلاموں کے غلام تھے۔ اس لیے ہر باشندہ غم و غصہ سے بھرا ہوا تھا۔ ترقی پسند ادیب اس کے خوابوں میں رنگ بھر رہا تھا اور لیڈر اسے خواب دکھا رہے تھے۔ اس دور کی نظموں میں انقلاب کے نام پر انتقام، دہشت انگیزی، جذباتی ہیجان اور اعصابی تشنج ملتا ہے۔

پیس ڈالوں گا رگڑ دوں گا مسل ڈالوں گا
سر غرور و کبر و نخوت کا کچل ڈالوں گا

شہاب ملیح آبادی

مرے ہونٹوں پہ نغمے کانپتے ہیں دل کے تاروں کے
میں ہولی کھیلتا ہوں خون سے سرمایہ داروں کے

علی سردار جعفری

ایسی انگنت مثالیں موجود ہیں جن میں انتقام و احتجاج کا یہ روپ دیکھنے کو ملتا ہے۔ مجاز جسے اثر لکھنوی اردو شاعری کا کیٹس کہتے ہیں اور بقول ان کے جسے انقلابی بھیڑیے اٹھا کر لے گئے، کہتے ہیں:

لے کے اک چنگیز کے ہاتھوں کا خنجر توڑ دوں
تاج پر اس کے دمکتا ہے جو پتھر توڑ دوں
کوئی توڑے یا نہ توڑے میں ہی بڑھ کر توڑ دوں
اے غم دل کیا کروں، اے وحشت دل کیا کروں

مختصراً یہ کہ ترقی پسند شاعری کا بڑا حصہ انقلاب کی ہولناکی، انتقام کی آگ، سرمایہ داری کی سفاکی، دہقان کے دل کی دہشت کی دستاویز ہے۔ خلیل الرحمن اعظمی نے بالکل ٹھیک کہا ہے کہ ''ان کے یہاں انقلاب کا ادراک نہیں بلکہ انقلاب سے رومانی وابستگی کی معصوم دلکشی ہے۔ ان میں ایک طرح کا بچپنا یا

الھڑ جوانی کا جوش ملتا ہے جو ایک خاص عہد کی پیداوار ہے"۔[1] دھیرے دھیرے یہ تحریک کمیونسٹ پارٹی کی تابع ہونے لگی اور یہیں سے اس کی اقدار پر انحطاط اور اعتبار پر تنزل کے اثرات آنے لگے۔ بقول شخصے کمیونزم مذہب کی مخالفت کرتے ہوئے خود مذہب کا قائم مقام بننا چاہتا ہے۔ مذہب و ادب کے مزاج میں فرق ہے۔ مذہب اختلاف و انحراف کی اجازت نہیں دیتا ادب دیتا ہے بلکہ ادب کا ارتقا ہی اختلاف و انحراف کا مرہون منت ہے۔ تحریک جب پارٹی کی زبان بولنے اور اس کے ذہن سے سوچنے لگی تو اس میں بھی وہی شدت پسندی اور انتہاپسندی در آئی۔ چنانچہ جو ترقی پسند موضوعات پر نہ لکھے وہ ادیب ہی نہیں اور جو اختلاف کرنا چاہے وہ رجعت پسند۔ آزاد اور حالی نے موضوعاتی نظموں کی جو داغ بیل ڈالی تھی اس کا انجام یہ ہوا کہ اب مخصوص موضوعات پر لکھی جانے والی نظمیں ہی شاعری ٹھہریں۔

ترقی پسندوں کے امام جوش ملیح آبادی تھے جو کہتے تھے ؎

کام ہے میرا تغیر نام ہے میرا شباب
میرا نعرہ انقلاب و انقلاب و انقلاب

اور علی سردار جعفری کہتے ہیں ؎

حقیقت سے مری کیوں بے خبر دنیائے فانی ہے
بغاوت میرا مسلک، میرا مذہب نوجوانی ہے

جوش کی شخصیت بڑی تھی اور ان کے تعلقات ہندستان کی جنگ آزادی میں شریک تمام سیاست دانوں سے تھے۔ کانگریس کے لیڈر انھیں عزت و احترام کی نظر سے دیکھتے تھے۔ یہ ساری چیزیں انھیں شاعروں کا امام بنانے کے لیے کافی تھیں۔ پھر اس عہد کے دانشور، شعرا، ادبا، صحافی سب کی ہمدردی اس تحریک کو حاصل تھی۔ رابندرناتھ ٹیگور، پنڈت جواہر لال نہرو، پریم چند، اقبال، جینندر کمار، فراق گورکھپوری، امرناتھ جھا، ڈاکٹر تارا چند، ڈاکٹر اعجاز حسین،

---

۱ اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمن اعظمی، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ص ۱۱۵ (دوسرا ایڈیشن ۱۹۷۹)

نریندر شرما، مولوی عبدالحق، حسرت موہانی، حیات اللہ انصاری، جے پرکاش نرائن وغیرہ وغیرہ ایک طویل فہرست ہے۔

ترقی پسند شعرا میں مجاز، فیض، جاں نثار اختر، معین احسن جذبی، مخدوم محی الدین، احمد ندیم قاسمی، ساحر لدھیانوی، مجروح سلطان پوری، علی سردار جعفری، قتیل شفائی، سلام مچھلی شہری، علی جواد زیدی، غلام ربانی تاباں، نریش کمار شاد، اختر انصاری، وامق جونپوری، کیفی اعظمی، سجاد ظہیر، سید سبط حسن وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

اپنی انتہاپسندی اور دیگر تعصبات و تحفظات کے باوجود ترقی پسند شعرا نے جو اچھی شاعری کی ہے جو شعری تجربے کیے ہیں وہ ہمارے ادب کا قابل ذکر حصہ ہے۔ مثلاً فیض کی نظم "شام" کا یہ پیکر۔

اس طرح ہے کہ ہر ایک پیڑ، کوئی مندر ہے
کوئی اجڑا ہوا بے نور پرانا مندر

آسماں کوئی پروہت ہے جو ہر بام تلے
جسم پر راکھ ملے، ماتھے پہ سیندور ملے
سرنگوں بیٹھا ہے چپ چاپ نہ جانے کب سے

سردار جعفری کی نظم "پتھر کی دیوار" وغیرہ بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔ فوری شعری ردعمل کی روایت ظفر علی خاں نے ڈالی تھی۔ جعفری اور کیفی نے قریب قریب یہی شعری رویہ اختیار کیا لیکن ان دونوں میں ایک فرق ہے کہ "کیفی کی نظموں میں بھی خطابت کا عنصر بہت ہے لیکن ان کے لہجے میں درشتی اور کرختگی نہیں۔ نیز کیفی کے اسلوب بیان میں انیس کے مرثیوں کی روایت کے بہت سے عناصر جذب ہوگئے ہیں جن کی وجہ سے ان کی آواز جعفری کی طرح پھٹ کر بکھر نہیں جاتی بلکہ فصاحت اور روانی باقی رہتی ہے"۔[1] ترقی پسند شعرا کے یہاں عمدہ نظم کے نمونے موجود ہیں لیکن ان کی اکثر بہترین نظموں

---

1 اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک از خلیل الرحمن اعظمی ص ۱۴۸، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۷۹

میں تکرار ہے۔ دوسری اہم بات یہ ہے کہ انھوں نے ودیعت ہوئی غزل کی زبان میں نظم کہی ہے۔ معلوم نہیں کیوں انھیں نظم کے لیے الگ زبان کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ مجنوں گورکھپوری نے ایک مباحثہ میں کہا ہے کہ :

> "جوش کی نظمیں بھی قصیدے کی بگڑی ہوئی شکل ہیں۔ دراصل اس کا سبب ہمارا غزل کا مزاج ہے۔ نظم دراصل وہی صحیح معنوں میں نظم کہلانے کی مستحق ہوگی جس میں بالیدگی ہو، ابتدا اوسط اور انتہا ہو اور ہر جز اس طرح کل میں ختم ہوجائے کہ کہیں سے جھول نہ معلوم ہو"۔ (۱)

اسی مباحثہ میں اخترالایمان نے جوش اور ان کے قبیل کے شعرا کے متعلق کہا ہے :

> "ان کے یہاں جو نظم ملتی ہے وہ ایک طرح کی مسلسل غزل ہوتی ہے...... بیشتر تکرار خیال سے تاثر پیدا کیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسی نظموں میں سے کوئی شعر نکال دیا جائے تو بھی نظم پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ نظم میں خیال کی تکرار کے بجائے خیال کا ارتقا ہونا چاہیے۔ نظم کی بنیادی صفت اس کا تعمیری پہلو ہے"۔ (۲)

ترقی پسند تحریک کے شعرا میں عموماً یہ عیب ملتا ہے۔ اس طرح کی کچھ اور کمزوریاں اور فنی خامیاں بھی ان کے یہاں موجود ہیں۔ اس کے باوجود نظم معرّا اور آزاد نظم میں انھوں نے کچھ اچھی نظمیں کہی ہیں۔ طویل نظم کی طرف بھی انھوں نے توجہ کی ہے جو ہمارے شعری ادب کی تاریخ کا حصہ ہے۔ ان کا احساس جمال جب قیل و قال اور سیاسی مصلحت کے تابع ہوجاتا ہے تو ان کی شاعری پروپیگنڈہ زیادہ اور شاعری کم ہوجاتی ہے۔ کاش ترقی پسند شاعروں نے اپنی نظموں کو ٹھیک سے ایڈٹ (Edit) کرنے کی طرف توجہ کی ہوتی۔

جس زمانے میں ترقی پسند شاعری اپنے شباب پر تھی اسی زمانے میں "حلقۂ ارباب ذوق" بھی اپنے شباب پر تھا۔ حلقہ کے شاعر، شاعری کو سیاست

---

۱ سوغات جدید نظم نمبر مدیر محمود ایاز ۱۹۶۱، ص ۱۹۲

۲ سوغات جدید نظم نمبر ص ۱۸۷

سے الگ کر کے دیکھتے تھے۔ سیاست ان کے لیے شجر ممنوعہ نہیں تھی لیکن وہ شاعری کی سطح کو سیاست کی سطح سے الگ رکھنا چاہتے تھے۔ اس لیے انھوں نے ہیئت میں تجربے کیے اور اظہار و ابلاغ کے نئے راستے تلاش کیے۔ انھوں نے شعری زبان کو غزل کی زبان سے الگ کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ بقول علی سردار جعفری:

> "حلقہ ارباب ذوق کے ساتھیوں نے اردو نظم کو ہیئتی اعتبار سے بہت کچھ دیا ہے۔ نئی نئی فارمز کے تجربے جو ان لوگوں نے کیے ہیں، ترقی پسندوں نے کم کیے ہیں۔ نئی لفظیات کے سلسلے میں بھی ان احباب کا کام زیادہ دقیع اور قابل تحسین رہا ہے"۔ (۱)

حلقہ کے شعرا نے ترقی پسند شاعروں کو بھی متاثر کیا اور اس کا اعتراف کیا گیا۔ علی سردار جعفری اسی گفتگو میں کہتے ہیں:

> "حلقہ ارباب ذوق کے لکھنے والوں سے فکری اعتبار سے نہ سہی تو اسلوبی اعتبار سے ترقی پسندوں نے اثرات یقیناً قبول کیے ہیں اور ترقی پسندوں کے اثرات بھی ان کے ہاں موجود ہیں جن کا اعتراف ہر دو جانب سے کھلے طور پر ہونا چاہیے"۔ (۲)

ترقی پسند شعرا اور حلقہ کے شعرا پر مزید گفتگو سے پہلے حلقہ کے قیام کے متعلق تھوڑی سی جانکاری حاصل کر لیں۔ قیوم نظر جو حلقے کے ممبر تھے لکھتے ہیں:

> "اس کی پہلی میٹنگ نذیر نیازی کے گھر ہوئی...... ابتدا میں جو لوگ شامل ہوئے ان میں تابش صدیقی، نصیر احمد، غلام علی، اکرام قمر، اختر ہوشیارپوری، محمد آصف، محمد افضل، حفیظ ہوشیارپوری، شیر محمد اختر اور کالج کے دیگر لڑکے۔ انھوں نے انجمن داستان گویاں بنائی جس میں صرف

---

۱ گفتگو (ترقی پسند تحریک سے متعلق مشاہیرین ادب سے بات چیت) تالیف مظہر جمیل مکتبہ دانیال کراچی (مارچ ۱۹۸۶) ص ۴۰

۲ یہ صورت گر کچھ خوابوں کے (ادیبوں کے انٹرویو) از طاہر مسعود مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، ص ۲۷، اشاعت دوم ستمبر ۱۹۸۵ ص ۱۶۰ تا ۱۔

افسانے پڑھے جاتے تھے اور وہ بیٹھ کر اس کی تعریفیں کرتے تھے اور آخر میں شعر پڑھے جاتے تھے۔ ان کی میٹنگ باری باری مختلف گھروں میں ہوتی تھی۔ بعد میں شیر محمد اختر کے بھائی محمد زمان کی دکان لاہور میں ایبٹ روڈ پر واقع تھی۔ وہ اتوار کو اپنی دکان بند رکھتے تھے...... اس لیے یہ لوگ ایبٹ روڈ پر جمع ہونے اور مجلس کرنے لگے۔"

اس اقتباس سے معلوم ہوتا ہے کہ حلقہ ارباب ذوق پہلے افسانہ نگاروں کی انجمن تھی اور تحسین باہمی یا حوصلہ افزائی اس کا مقصد تھا۔ بقول قیوم نظر:

"اس دوران حفیظ ہوشیارپوری کے کہنے پر حلقے کا نام انجمن داستان گویاں سے تبدیل کر کے حلقہ ارباب ذوق رکھا گیا۔"(۱)

قیوم نظر کے کہنے پر میراجی بھی حلقہ میں آنے لگے اور اب حلقہ میں تعریف کے ساتھ ساتھ تنقید بھی ہونے لگی۔ پہلے افسانے، ڈرامہ وغیرہ کے بعد شاعری بھی سن لی جاتی تھی اب شاعری الگ سے سنی جانے لگی اور اس پر بھی تنقید و تبصرہ ہونے لگا۔ اکثر شعرا کو شاعری پر تنقید و تبصرہ پسند نہیں تھا۔ بالآخر حلقے میں پہلے بار یوسف ظفر نے سید عابد علی عابد کی زیر صدارت اپنی نظم تنقید کے لیے پیش کی۔ ۱۹۴۰ تک حلقے میں سبھی قسم کے لوگ آنے لگے تھے۔ ۱۹۴۱ میں حلقے نے پہلی مرتبہ ایک شعری مجموعہ ایڈٹ کیا اور اس کا نام رکھا "۱۹۴۱ کی بہترین نظمیں" اس کے مرتبین میں میراجی، قیوم نظر اور یوسف ظفر شامل تھے۔ بقول قیوم نظر:

"اس کی ایک کاپی علی گڑھ پہنچی تو وہاں کے شعرا، اخترالایمان، اسرارالحق مجاز، معین احسن جذبی اور ان کے ہمنواؤں نے اسے دیکھا اور اس کی کاپیاں خرید کر سرراہ جلائیں اور اس کی راکھ کو جوتوں سے بکھیرا۔ اس لیے کہ اس انتخاب میں اگرچہ بعض ترقی پسند بھی شامل تھے لیکن نظریاتی اعتبار سے یہ مجموعہ ان کے قواعد کے مطابق نہ تھا۔ ان کے خیال میں

---

۱ یہ صورت گر کچھ خوابوں کے (ادیبوں کے انٹرویو) از طاہر مسعود، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، ص ۱۶۲

صرف وہی لوگ ترقی پسند کہلانے کے مستحق تھے جو ایک خاص نظریاتی زاویۂ نظر رکھتے ہوں اور وہ زاویہ بعض دوسرے ملکوں سے درآمد کیا گیا تھا"۔(۱)

سال کی بہترین نظموں کو کتابی صورت میں شائع کرنا حلقہ کی روایت بن چکا تھا اور اس انتخاب میں حلقہ نے کبھی تنگ نظری کا ثبوت نہیں دیا۔ میرے ذاتی کتب خانہ میں "۱۹۴۹ کی بہترین نظمیں" ہے جس کی انتخابی کمیٹی میں قیوم نظر، انجم رومانی اور الطاف گوہر ہیں۔ اس انتخاب میں میراجی کے علاوہ سبھی شعرا کی دو دو نظمیں شامل ہیں۔ اخترالایمان کی "اجنبی" اور "سوالیہ نشان" ہیں۔ فیض احمد فیض کی شورشِ بربط و نے، شاد عارفی، شورش کاشمیری وغیرہ شامل ہیں۔ میراجی کی نظمیں زیادہ لینے کا سبب "ابتدائیہ" کے راقم آغابابر نے یہ بتایا ہے کہ "چوں کہ حلقہ ارباب ذوق کو ایک مکتب خیال کی حیثیت جو آج حاصل ہے اس میں میراجی مرحوم کی کوششیں بہت اہم درجہ رکھتی ہیں"۔ دوسری بات یہ ہے کہ "اب میراجی کی نظمیں ہمیں کبھی نہ مل سکیں گی"۔(۲) میراجی کا انتقال ۳ر نومبر ۱۹۴۹ کو ہوا تھا۔

نظم کے باب میں میراجی کی خدمات کبھی فراموش میں نہیں کی جاسکتیں۔ میراجی نے "ادبی دنیا" میں ہر ماہ مختلف رسائل میں شائع ہونے والی تخلیقات کا جائزہ پیش کرنے کا سلسلہ شروع کیا۔ انھوں نے اس کالم کے تحت نظموں کا تجزیہ بھی پیش کیا جو بعد میں "اس نظم میں......" کے عنوان سے کتابی شکل میں ساقی بکڈپو سے شائع ہوا۔ سنہ اشاعت نہیں چھپا لیکن میراجی کے دیباچہ کے اختتام پر ۲۲ر ستمبر ۱۹۴۴ لکھا ہے۔ یعنی یہ کتاب ۱۹۴۱ کی بہترین نظموں کے دو سال بعد شائع ہوئی۔ اس کتاب میں بھی میراجی نے ان شعرا کی نظمیں شامل کی ہیں جو ترقی پسند تحریک کے ہراول دستے میں شامل تھے۔

یہ سچ ہے کہ اخترالایمان ہمیشہ ترقی پسند شعرا کے ساتھ رہے لیکن ان

---

۱ یہ صورت گر کچھ خوابوں کے (ادیبوں کے انٹرویو) از طاہر مسعود، مکتبہ تخلیق ادب، کراچی، ص ۲۷ ۲ ۱۹۴۹ کی بہترین نظمیں، گوشہ ادب لاہور ۱۹۵۰ ص ۱۰

کی قدر و منزلت جدید شاعری کے عہد میں ہوئی۔ جدید نظم کی تثلیث میراجی، ن۔م۔راشد اور اخترالایمان سے بنتی ہے۔ میراجی نے شاعری کے علاوہ تنقیدی مضامین بھی لکھے۔ جن میں انھوں نے قدیم ہندستانی شعرا کی شاعری کا بھرپور جائزہ لیا۔ میراجی کا مطالعہ وسیع تھا۔ انھوں نے مغرب کے بودلیئر اور پو کا تعارف کرایا تو ہندستان کے پرانے شاعر امارو، میتھلی کے وشنو شاعر ودیاپتی اور بنگالی شاعر چنڈی داس جیسے شعرا پر مضامین لکھے۔ میراجی، نظیر اکبرآبادی کے بعد، پہلا شاعر ہے جس کی شاعری کے سوتے ہندستان کی مٹی سے پھوٹتے ہیں۔ "میراجی کی نظمیں" کے دیباچہ میں میراجی لکھتے ہیں:

> "ماضی کے رنگ محل کی کنجی ہماری ذات کے بہت سے مسائل کو سلجھا سکتی ہے۔ اس سے انکار نہیں ہوسکتا ہے اس لیے اپنی شخصیت کی نشوونما کی ایک جھلک دیکھنے کے لیے میں بھی ماضی کی طرف رجوع کرتا ہوں۔"(۱)

کمار پاشی لکھتے ہیں:

> "میراجی اردو کا پہلا شاعر ہے جس کا رشتہ بھگتی تحریک کے شعرا سے ملتا ہے جو پراکرتی (प्रकृति) اور منشیہ (मनुष्य) کے درمیان ربط پیدا کرنا چاہتے تھے۔ کسی خاص مذہب یا فرقے سے ان کا کوئی تعلق نہیں تھا بلکہ انسانیت ہی ان کا مذہب تھا۔"(۲)

ترقی پسند تحریک مارکسزم اور کمیونسٹ پارٹی کے تابع ہوگئی تھی۔ اس لیے اس کا رجحان مادیت تک محدود ہوکر رہ گیا اور فطرت کی معنویت ان کے لیے تب ٹھہری جب جیب میں پیسے ہوں اور پیٹ میں روٹی ورنہ سب بے معنی۔ ان کا نظر زمین پر تو رہتی لیکن وہ زمین ہندستان کی نہیں روس اور چین کی ہوتی۔ ان کی آئیڈیل بھی وہاں کے سیاسی لیڈر تھے۔ تو حلقہ ارباب ذوق کا مسئلہ دوسرا تھا۔ وہ اپنے موضوعات، اپنے محسوسات اپنی زبان میں پیش کرنا چاہتے تھے۔ ترقی پسند شاعر اجتماعیت کو مقدم مانتے تھے۔ ان کے لیے فرد کچھ نہیں تھا

۱ میراجی شخصیت اور فن: مرتبہ کمار پاشی ۱۹۸۱ موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی ص ۵ ۲ ایضاً ص ۱۶

حلقہ کے لیے فرد مقدم تھا۔ جیسا کہ مانا جاتا رہا ہے حلقہ فرائڈ کو مانتا تھا اور ترقی پسند مارکس کو۔ یہ بات صحیح نہیں ہے۔ نہ اجتماعیت کا مطلب مارکسزم ہے نہ انفرادیت فرائڈین۔ اب اگر کوئی ''اناالحق'' میں بھی فرائڈ کے اثرات ڈھونڈ لے تو کیا کیا جائے۔ ہنگامی موضوعات کے سبب ترقی پسند شاعری مقبول تو بہت ہوئی لیکن بہت جلد اس کا اثر زائل ہونے لگا۔ پھر ترقی پسندوں کی انتہاپسندی نے بھی اس تحریک کو نقصان پہنچایا۔ آزادی اور تقسیم کے چند برس بعد یہ تحریک ختم ہونے لگی۔ حالانکہ آزادی کے بعد تحریک کے سرخیل فکر میں لچک پیدا کرنے کی باتیں کرنے لگے لیکن تب تک بہت دیر ہو چکی تھی۔ ترقی پسند شعرا میں مجاز، فیض، مخدوم، جذبی، ساحر، فراق، شاد عارفی، سلام مچھلی شہری، علی سردار وغیرہ نے یاد رکھی جاسکنے والی نظمیں لکھی ہیں۔ اس نسل کے فوراً بعد جو شعرا سامنے آئے وہ ترقی پسندوں کی انتہاپسندی کے شاکی بھی تھے۔ اس لیے فکری اور فنی سطح پر انھوں نے تحریک سے انحراف کیا اور اپنے رجحان کا نام جدیدیت دیا۔ یہ ۱۹۶۰ کے آس پاس کا زمانہ ہے۔ جب ترقی پسند تحریک کے لوگوں نے انحراف کو پروان چڑھتے دیکھا تو کہا کہ جدیدیت ترقی پسندی کی توسیع ہے۔ یہ بات غلط تھی۔ اگر جدیدیت توسیع تھی بھی تو ترقی پسند تحریک کی نہیں بلکہ حلقہ ارباب ذوق کی توسیع تھی۔ جدید نظم نگاروں اور ان کے نقادوں نے میراجی، راشد، قیوم نظر، یوسف ظفر، اخترالایمان وغیرہ کو ازسرنو دریافت کیا۔ ترقی پسند ناقدین نے تو فیض تک تو رجعت پسند سمجھا تھا۔

۱۹۶۶ میں کتاب (ماہنامہ) لکھنؤ میں نئی شاعری کے متعلق چند سوال شائع کیے۔ جس کا جواب دیتے ہوئے شمس الرحمٰن فاروقی نے لکھا ''خاص میکانکی اور زمانی نقطہ نظر سے ''نئی شاعری'' سے میں وہ شاعری مراد لیتا ہوں جو ۱۹۵۵ کے بعد تخلیق ہوئی ہو''۔[۱] فاروقی آگے لکھتے ہیں کہ ''میں اس شاعری کو ''جدید'' سمجھتا ہوں جو ہمارے دور کے احساس جرم، خوف تنہائی، کیفیت انتشار اور اس ذہنی بے چینی کا کسی نہ کسی نہج سے اظہار کرتی ہو جو جدید صنعتی اور مشینی

۱ لفظ و معنی از شمس الرحمٰن فاروقی۔ شب خون کتاب گھر، الہ آباد، اکتوبر ۱۹۶۸، ص ۱۳۶

اور میکانکی تہذب کی لائی ہوئی مادی خوش حالی، ذہنی کھوکھلے پن، روحانی دیوالیہ پن اور احساس بے چارگی کا عطیہ ہے۔ جدید ادب گرتی ہوئی چھتوں، لڑکھڑاتے ہوئے سہاروں اور لاتعداد بھول بھلیوں کے خوف ناک اور احساس گم کردہ راہی سے عبارت ہے"۔ (۱)

جدید نظم ترقی پسند نظم سے اظہار کی سطح پر بہت الگ ہے۔ اس کے لیے ہر وہ اسلوب اور طرز اظہار روایتی تھا جو تعیم کی عظمت کا اعتراف کرے۔ یہی سبب رہا ہوگا کہ میراجی کو نظمیں سمجھانی پڑیں۔ ترقی پسند شاعری میں اکہری زبان کا استعمال ہوا اس لیے ان کے یہاں نظم کی تفہیم بہت آسان ہوتی تھی۔ شاعری میں ابہام ہو، استعارہ ہو، علامت ہو، یہ سب مطالبے جدید شاعری کے تھے۔ ترقی پسند نظم بتانے کو شاعری سمجھتی تھی جدید نظم چھپانے اور چھپاکر بتانے کو شاعری کہتی تھی۔ ظاہر ہے کہ ایسی تمام باتیں ترقی پسند شاعری کی نفی کرتی ہیں۔

نومبر ۱۹۷۲ میں کتاب نما، دلی نے اپنا ایک خصوصی نمبر بہ عنوان "نئی نظم کا سفر" شائع کیا جو بعد میں کتابی شکل میں بھی شائع ہوا جسے خلیل الرحمٰن اعظمی مرحوم نے مرتب کیا تھا۔ خلیل مرحوم نے "ابتدائیہ" میں لکھا ہے: ہیئت و اسلوب کے سلسلے میں جن شعرا نے تجربہ کرنے کی کوشش کی ان میں سب سے اہم نام عظمت اللہ خاں کا ہے۔ عظمت اللہ خاں غزل کے سخت مخالف تھے اور اس کی گردن بے تکلف مار دینا چاہتے تھے۔ وہ بحروں کو ہندستانی موسیقی میں ڈھال کر انھیں لچک دار بنانے کے آرزومند تھے...... عظمت اللہ خاں نظم کی زبان اس کے لہجے اور اسلوب میں ہندوستانیت اور ہندی مزاج پیدا کرنا چاہتے تھے۔ انھوں نے اپنے مجموعہ "سریلے بول" پر جو دیباچہ لکھا ہے وہ اردو تنقید میں جرأت مندانہ قدم تھا"۔ (۲) اردو نظم کے ارتقا میں عظمت اللہ خاں ایک اہم موڑ اس لیے بھی ہے کہ عظمت اللہ خاں نے جو زبان بنائی تھی اسی سے آگے

---

۱ لفظ و معنی از شمس الرحمٰن فاروقی۔ شب خون کتاب گھر، الہ آباد، اکتوبر ۱۹۶۸، ص ۱۲۶

۲ نئی نظم کا سفر مرتبہ خلیل الرحمٰن اعظمی ص ۱۹

چل کر میراجی نے تخلیقی استفادہ کیا۔ آگے بڑھنے سے پہلے ایک اقتباس میراجی کا بھی ملاحظہ کرلیں تاکہ یہ بات آئینہ ہوجائے کہ جدید شاعری حلقہ ارباب ذوق سے کہاں اور کتنی مختلف ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے نئی / جدید شاعری کے متعلق جو کہا ہے وہ ہم مندرجہ بالا سطور میں دیکھ چکے ہیں۔ اب یہ اقتباس دیکھیے:

> "میرے خیال میں نئی شاعری ہر اس موزوں کلام کو کہا جاسکتا ہے جس میں ہنگامی اثر سے ہٹ کر کسی بات کو محسوس کرنے سوچنے اور بیان کرنے کا انداز نیا ہو یعنی کوئی شاعر روایتی بندھنوں سے الگ رہ کر احساس جذبے یا خیال کے اظہار میں اپنی انفرادیت کو نمایاں کرتا ہے تو وہ نیا شاعر ہے ورنہ پرانا"۔ (۱)

صاف ظاہر ہے کہ جدید شاعری، جسے اس زمانے میں نئی شاعری بھی کہا گیا ہے، ترقی پسند شاعری کی توسیع نہیں بلکہ اس کا تعلق اگر ہو بھی تو حلقہ کے شعرا سے ہو سکتا ہے، لیکن ہے نہیں۔ وہ نئے شعرا جو ترقی پسند شاعری کے ڈھلتے دنوں میں پروان چڑھے یا جنھیں زمانی اعتبار سے مابعد شعرا کہا جانا چاہیے ان میں خلیل الرحمٰن اعظمی، وحید اختر، بلراج کومل، مغنی تبسم، باقر مہدی، شہاب جعفری، شاذ تمکنت وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ ترقی پسند شعرا اور جدید شعرا کی نظموں میں ایک بنیادی فرق تو یہی ہے کہ وضاحت و صراحت جہاں ترقی پسند شاعری کی خاص شناخت تھی وہاں جدید شاعری رمزیت و اسراریت کو اظہار کی سطح پر ترجیح دیتی ہے۔ دوسرا فرق یہ ہے کہ ترقی پسند شاعری اجتماعیت اور مذہب بیزاری کو اپنا نصب العین مانتی تھی وہاں جدید شاعری انفرادیت اور اقدار کی شکست کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ تیسرا فرق یہ کہ ترقی پسند شاعری دست و بازو کے ثمر اور استحصال جو اشتراکی نقطہ نظر سے سب سے بڑی لعنت اور ترقی کے راستے مسدود کرنے والی چیز ہے، کے خلاف ہے تو جدید شاعری مشین، صنعت

---

۱ سوغات (بنگلور) جدید نظم نمبر "نئی شاعری کی بنیادیں" از میراجی، ص ۱۶۰ (اپریل، جولائی، اکتوبر ۱۹۶۱)

اور صراف ہوتے انسان کا دکھ ہے۔ وہ یہ مانتی ہے کہ تکنالوجی نے اس کے وجود کو مشتبہ کردیا ہے۔ برقی تاروں کے جال میں اس کی خاندانی اور خانگی زندگی دونوں ہی قصہ پارینہ ہو گئیں۔ اب انسان اپنے ہی بنائے ہوئے دام کا اسیر ہو گیا ہے۔ اب وہ ایک معاشی نہیں بلکہ ایک مشینی مخلوق ہو گیا ہے۔ ایسے ہی کچھ بنیادی تفرقات کے سبب ہم یہ نہیں مان سکتے کہ ترقی پسندی کی نئی شکل کا نام جدیدیت ہے۔ بقول ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی ''ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہونے پر شاعر ترقی پسند کہلاتا تھا اور اس کی ہر نظم ترقی پسند ادب کا نمونہ سمجھی جاتی تھی۔ یہی حال حلقہ والوں کا تھا، حلقہ سے وابستگی شاعری کو جدید یا نیا بنانے اور ہمیشہ نیا بنائے رکھنے کی ذمہ دار تھی''۔[1] جبکہ یہ شعرا بالکل الگ تھے۔ ان کا زاویہ، ان کی شعری ضرورت، فنی تقاضے اس لیے بھی ان دونوں سے مختلف تھے کہ یہ زندگی اور فن کو کسی نظریے کے قبول یا اس کی رد میں شعر نہیں کہتے تھے۔ ان کے تخلیقی تنوع کا سبب بھی یہی ہے۔ اس لیے اس دور کے شعرا کسی خاص ہیئت یا صنف ہی کو اپنی شناخت نہیں بناتے۔ انھوں نے اگر تجربے کیے ہیں تو وہ بھی اپنی شعری ضرورتوں کے ادراک کے سبب۔ یہی سبب ہے کہ جدید شعرا کی طویل نظمیں کیفیات کی حامل ہیں وہ کیفیات سے سانحات کی تشکیل و تعمیر و ترسیل کرتے ہیں۔ اس عہد کے چند اہم نظم نگاروں کا نہایت اختصار سے یہاں ذکر کیا جائے گا۔ سب سے پہلے اخترالایمان اختر کی نظم کا بنیادی لہجہ ترقی پسند شاعروں کا سا رہا لیکن انھوں نے اپنی نظموں میں آہنگ کی طرف دھیان دیا اور نتیجہ یہ ہوا کہ انھوں نے اپنی نظم میں خطاب کے ساتھ ساتھ ہم کلامی کا آہنگ پیدا کرنے کی بھی کوشش کی۔ ان کی دوسری خوبی جو اسی آہنگ کی تلاش سے پیدا ہوئی اور جس کی طرف سب سے پہلے شمس الرحمٰن فاروقی نے توجہ مبذول کرائی وہ ہے ان کا ڈرامائی اسلوب۔ فاروقی لکھتے ہیں: ''اخترالایمان ہمارے واحد شاعر ہیں جن کی شاعری بولی جا سکتی ہے۔ ان کی نظموں کے پورے پورے ٹکڑے کسی اعلیٰ درجے کے شعری ڈرامے کا حصہ معلوم ہوتے ہیں۔

---

1 نئی نظم کا سفر۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ص ۳۱

واضح رہے کہ بولی جانے والی شاعری ایک ایسی نعمت غیر مرقبہ ہے جو آج دنیا میں تقریباً مفقود ہے"۔[1] اختر کی نظم 'مفاہمت' کو اپنے عہد کی بہترین نظموں میں سمجھنے کا ایک سبب فاروقی اعلیٰ درجہ کی ڈرامائی یک کلامی بھی مانتے ہیں۔ اختر کی شاعری میں جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا، پیچیدگی نہیں ہے کیونکہ وہ لہجہ کے اعتبار سے ترقی پسند ہیں اور اس لیے وہ اپنے بعد کے شاعروں کے استعارے ابہام کو بھی نگاہ مستحسن سے نہیں دیکھتے۔ ان کے یہاں ایک اعتماد ہے۔ اختر کے یہاں "یادیں" تک جو جذباتیت ہے وہ بعد کے مجموعوں میں کم ہوتے ہوتے غائب ہوگئی ہے۔ نظم بھی چیزوں کو دیکھنے کا ایک طریقہ ہے اور یہ طریقہ معروضی ہو نہ ہو اس کا اظہار معروضی ہونا چاہیے۔ اختر کی شعریات سے یہ ظاہر ہوتا ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ جدید نظم کی پہچان کے متعلق لکھتے ہیں: "جدید نظم کی سب سے بڑی پہچان اس کا ارتکاز ہے، نیز ایجاد، اختصار، تہہ داری اور جامعیت"۔[2] اس مضمون میں پروفیسر نارنگ نے جدید نظم کی زبان کے متعلق بڑے بلیغ اشارے کیے ہیں۔ اخترالایمان کے متعلق نارنگ صاحب کا یہ خیال بالکل درست معلوم ہوتا ہے کہ اختر کی اکثر نظموں کا انداز سوانحی ہے لیکن زبان کے استعاراتی صرف کی بدولت معنی میں تہہ داری پیدا ہو جاتی ہے۔"[3]

اخترالایمان کے بعد جن شعرا نے اپنی الگ شناخت بنائی ان میں عمیق حنفی کا نام خصوصاً قابل ذکر ہے۔ عمیق حنفی جدیدیت کے مبلغین میں تھے۔ ان کی شاعری کو ان کے مضامین کے مجموعہ "شعر چیزے دیگر است" کی روشنی میں پڑھا جائے تو ان کی فنی اور فکری خوبیاں سامنے آتی ہیں۔ عمیق حنفی نے مختلف موضوعات کا مطالعہ کیا تھا۔ ان کی نظم آزاد نظم کی ہیئت کو وقار بخشتی ہے۔ ان کا شعری مجموعہ "شجر صدا" اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ ایکتا میں انیکتا اور انیکتا

---

۱ شعر غیر شعر اور نثر: شمس الرحمٰن فاروقی ص ۲۳۹ تا ص ۲۴۰ بار اول ۱۹۷۳

۲ اردو نظم (۱۹۶۰ کے بعد) اردو اکادمی دہلی۔ ۱۹۹۵، ص ۲۵ (مضمون کا عنوان: جدید نظم کی شعریات اور بیانیہ) ۳ ایضاً، ص ۳۳

میں ایکتا دیکھتے تھے۔ عمیق حنفی کے ساتھ ایک اہم اور قابل ذکر نام بلراج کومل کا ہے۔ بقول ڈاکٹر عتیق اللہ، بلراج کومل کی شاعری "سفر مدام سفر" (شعری مجموعہ) تک ابہام کے موجودہ تصور سے بری ہے لیکن اس کے بعد جذبہ تعقل میں بدل گیا"۔[1]

شمس الرحمٰن فاروقی کے نزدیک کومل سوالیہ نشان کے شاعر ہیں[2] تو ڈاکٹر وزیر آغا کے لفظوں میں "بلراج کومل وقت کے متحرک، زندہ اور دھڑکتے ہوئے لمحے کا شاعر ہے اور اسی لیے وہ ماضی یا مستقبل میں رہنے کے بجائے حال کے لمحہ میں رہنا پسند کرتا ہے، لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اس کا رجحان مادہ پرستی یا لذت کوشی کی طرف ہے اور وہ محض گزرتے ہوئے لمحے سے لذت کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کی آرزو میں سرشار ہے۔"[3] بلراج کومل کے بعد جس نظم گو شاعر کی طرف خیال جاتا ہے وہ ہے کمار پاشی، کمار پاشی نے مختصر نظمیں بھی کہی ہیں اور طویل نظم "ولاس یاترا" بھی۔ نظریے کے اعتبار سے کمار پاشی، میراجی کے جاں نشین معلوم ہوتے ہیں۔ کمار پاشی سے پہلے جس جدید شاعر نے طویل نظم کے حوالے سے اپنی شناخت قائم کی تھی وہ عمیق حنفی تھے۔ عمیق حنفی کی طویل نظموں کے متعلق ڈاکٹر انور سدید نے لکھا تھا:

> "عمیق حنفی شاید اردو کے واحد شاعر ہیں جنھوں نے کامیاب طویل نظم کہنے کا آغاز کیا اور زندگی کی ایک چھوٹی سی قاش کو پیش کرنے کے بجائے زندگی کے "کل" کو سمیٹنے کی کوشش کی۔ "سندباد" ان کی اس سلسلے کی اولین کاوش تھی، "صلصلۃ الجرس" ان کی دوسری طویل نظم ہے جو پوری کتاب پر محیط ہے۔"[4]

تو عمیق حنفی کے بعد طویل نظم لکھنے والا شاعر کمار پاشی ہے۔ پاشی نے اساطیری علائم کا اس نظم میں بہت خوبصورت استعمال کیا ہے۔ اس نظم کے کردار

---

۱ آزادی کے بعد دہلی میں اردو نظم مرتب ڈاکٹر عتیق اللہ۔ اردو اکادمی دلی اشاعت دوم ۱۹۹۱ص ۳۵
۲ شعر غیر شعر اور نثر ص ۲۴۶
۳ نظم جدید کی کروٹیں: ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ ۱۹۷۶، ص ۱۷۹
۴ اوراق لاہور اپریل مئی ۱۹۷۵ مدیر وزیر آغا

و اقدار بھلے ہی اساطیری ہوں لیکن پاشی نے اس میں مدنی معاشرت میں مشینی زندگی جینے والے انسان کی داخلی کشمکش کی تصویر کشی کی ہے۔ "ولاس یاترا" کے پیش لفظ میں بلراج کومل لکھتے ہیں :

"ولاس یاترا" کی بھرپور علامتی معنویت، تکنیکی حسن، الفاظ کا استعمال، نظم و ضبط اور اس کا نوکیلا دلیرانہ لب و لہجہ اردو شاعری میں یقیناً ناقابل تردید اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ نظم شروع سے آخر تک اسلوب کی تازگی اور ندرت برقرار رکھتی ہے اور ہر قسم کی ڈرامائی ضرورتوں کو مکمل فن کارانہ حسن کے ساتھ پورا کرتی ہے۔"(۱)

"ولاس یاترا" قدیم ہندستان کی اقدار کا احاطہ کرتی ہے۔ اس عہد میں جنس کا مفہوم ہمارے عہد کے مفہوم سے مختلف تھا اس لیے اسے جنسی نظم کہنا یا اس کی علامتوں کو ہمارے عہد کے تصور جنسی کے مطابق جنسی کہنا درست نہیں۔ پاشی نے مختصر نظمیں بھی کہی ہیں اور بہت خوب کہی ہیں۔ پاشی نے اپنے سہ ماہی رسالہ سطور کے ذریعہ نظم نگار شعرا اور افسانہ نگاروں کو متعارف بھی کرایا اور یادگار خاص نمبر نکالے۔

اساطیری اور اقداری نظم نگاروں میں ایک اہم نام زبیر رضوی کا ہے۔ زبیر نے سلسلے وار نظمیں کہیں اور "پرانی بات ہے" کے نام سے اسے شائع کیا۔ زبیر نے ان نظموں کے متعلق لکھا ہے کہ "پرانے قصہ گو ہمیں قصہ سناتے ہوئے غیر محسوس طور پر اخلاقی تربیت دینے کا جتن کرتے تھے۔ میں نے ان نظموں کے ذریعہ آج کے ذہن کو اپنے اردگرد حصار حمد تعمیر کرنے کی تحریک دینا چاہی ہے کہ حصار حمد میرے نزدیک انسانی کردار کی تطہیر کا دوسرا نام ہے"۔(۲) زبیر نے اس کے علاوہ بھی بہت عمدہ نظمیں کہی ہیں۔ اپنے سہ ماہی رسالہ "ذہن جدید" کے ذریعہ انھوں نے نظم کی تحریک کو ہوا دینے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ "ذہن جدید" کے نظم نمبر تاریخی حیثیت کے حامل ہیں۔ اس میں شامل شعرا کا محاکمہ و محاسبہ "سوغات" کے جدید نظم نمبر جتنا توسیر حاصل

---

۱ "ولاس یاترا" اشاعت اول ۱۹۷۲ ص ۵

۲ پرانی بات ہے۔ اکتوبر ۸۸، نئی آواز جامعہ نگر، دہلی ص ۶

نہیں اس کے باوجود اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

جدید نظم نگاروں میں ان شعرا کے علاوہ "نئے نام" میں شامل شعرا کا کام خصوصاً قابل ذکر ہے۔ فہرست سازی نہ ممکن ہے نہ مقصود تاہم چند نام قاضی سلیم، وحید اختر، عزیز قیسی، بمل کرشن اشک، شاذ تمکنت، شہریار، ندا فاضلی، بشر نواز، محمد علوی، عادل منصوری، سرشار بلند شہری، مظہر امام، شفیق فاطمہ شعری، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی، راج نرائن راز، شمس الرحمٰن فاروقی، محمود ایاز ایسے ہیں جن کے بغیر جدید نظم کی تاریخ اور خد و خال واضح نہیں ہوتے۔ مختصر میں چند شعرا کا ذکر کیا جاتا ہے۔ مخمور سعیدی کی تربیت کلاسیکی ماحول میں ہوئی لیکن انھوں نے مدنی معاشرت میں بے حس ہوتے انسان کو اپنا موضوع بنایا۔ "ایک اچھا شہری" وغیرہ ایسی ہی نظمیں ہیں۔ مخمور 'تحریک' کی مجلس ادارت کے رکن تھے اس لیے انھوں نے جدید شعرا کو شائع کرنے اور ان پر بحث کرنے اور مضامین شائع کرنے میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ گوپال متل مرحوم کے ساتھ مل کر مخمور نے جدید رجحان کو پروان چڑھانے میں بھی نمایاں رول ادا کیا۔ ندا فاضلی نے ہندی کی جدید شاعری اور عوامی ادب سے استفادہ کیا۔ اردو کی کلاسیکی ادب اور انگریزی ادب پر بھی ان کی نظر بہت گہری ہے۔ اس لیے انھوں نے اپنے لیے جس زبان کا انتخاب کیا وہ منفرد ہے۔ وہ حالات سے سمجھوتا کرکے بھی جینے کا پیغام دیتے ہیں۔ ندا شہروں میں رہتے ہوئے اپنے اندر رچے بسے گاؤں کو محفوظ رکھنے میں کامیاب رہے ہیں۔ والد کی موت پر لکھی ان کی نظم جدید اردو نظم میں ایک الگ نظم ہے۔ شہریار نے مختصر نظمیں زیادہ کہی ہیں۔ ان کی نظمیں کیفیت کی حامل ہیں۔ شہریار نے معرا نظم کی طرف بھی توجہ کی ہے۔ بقول پروفیسر گوپی چند نارنگ "شہریار نے بے معنی جدت طرازی سے کام نہیں لیا جو اکثر نئے شاعروں کا طرۂ امتیاز ہے لیکن جس سے غیر ضروری اشکال پیدا ہوتا ہے اور کلام سے لطف و اثر جاتا رہتا ہے۔ شہریار نے اس سلسلے میں روایت اور جدیدیت کے امتزاج کو ملحوظ رکھا ہے"۔[1] محمد علوی نے اپنی مختصر نظموں میں جو پیکر بنائے ہیں اور جس طرح کی بے تکلف زبان استعمال کی ہے وہ

---

۱ ادبی تنقید اور اسلوبیات ص ۲۳۶

علوی سے پہلے اردو شاعری میں کسی نے نہیں کی۔ ان کی نظم کا آہنگ اس لیے بھی مختلف ہے کہ وہ غیر وضع زبان استعمال کرتے ہیں جو ترسیل کے کسی ایلیے سے نہ خود گزرتی ہے نہ قاری کو گزارتی ہے۔

جدید شعرا نے ترقی پسند شعرا کے مخصوص و متعین موضوعات سے انحراف کیا۔ اندھی اجتماعیت میں گھٹتے پستے فرد کی آواز کو اعتبار و اعتماد بخشا۔ مذہب بیزاری اور سب مرے سوا کافر کی روش کے سامنے تخلیقی چیلنج پیش کیا یعنی شاعری کو غیر شاعرانہ جکڑبندیوں سے نجات دلائی اور ہیئت کے راستے بھی کشادہ کیے۔ بقول ڈاکٹر خلیل الرحمٰن اعظمی "۱۹۶۰ اور ۱۹۷۰ کے درمیان کے شعرا کی نمایاں خصوصیت تنوع، رنگارنگی اور پہلوداری ہے۔ نئی شاعری اب آزاد نظم کے مترادف نہیں سمجھی جاتی، اس کی متعین اور سکہ بند ہیئت ہے اور نہ اس کا بندھا ٹکا اسلوب، پابند، نیم پابند، معریٰ، آزاد ہر طرح کے اسالیب میں نئی جہتیں پیدا ہوئی ہیں اور نئی حسیت نے ان میں تازگی پیدا کی ہے"۔[1] صاف ظاہر ہے کہ جدید شاعری کا مقصد اظہار اور اظہار کی آزادی تھا۔ وہ ہر اس پابندی کو خارج کردینا چاہتے تھے جو اظہار کی آزادی سلب کرنا چاہتی ہو۔

جس طرح ترقی پسند تحریک کے بانی مبانی حضرات نے ایک خاص طرح کی شاعری ہی کو شاعری مانا ویسے ہی جدید شاعری کے لوگوں نے بھی اپنی انتہاپسندی کے سبب ایک فارمولا بنالیا اور جو اس فارمولے میں فٹ نہ ہو اس کا شعری کردار مشکوک و مشتبہ ٹھہرا۔ اس لیے اس کے خلاف بھی آوازیں بلند ہونے لگیں۔ چنانچہ معیار (۳) (ترتیب شاہد ماہلی) میں لکھا گیا۔

> ۱۹۷۰ کے بعد سے اردو ادب میں ایک نیا تخلیقی ذہن پیدا ہوا ہے،
> یہ ذہن مشروط نہیں ہے لیکن اپنی زمین اور اپنے آسمان کی تمام تر رعنائیوں
> سے اور ہیئتوں سے متاثر ہے۔ یہ ذہن ایک نیا احتجاج ہے۔[2]

۱۹۷۰ کے بعد ابھرنے والے شعرا اور ان کی شاعری کا جائزہ لیتے

---

۱ نئی نظم کا سفر، ص ۳۲

۲ معیار (۳) ۱۹۸۰ ص ۱۰

ہوئے پروفیسر عتیق اللہ نے اپنے مضمون "آٹھویں دہائی کی اردو نظم کا کردار" کا آغاز اس طرح کیا "کل تک ترقی پسند ادبی تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کی شکست و فتح کی داستانیں دہرائی جاتی تھیں اور اب اس ماضی قریب کی "جدیدیت" کل کا قصہ بن گئی ہے۔"(۱) عتیق اللہ آگے لکھتے ہیں: "اس نوجوان نسل نے موضوع اور ہیئت کو اپنا مسئلہ ہی نہیں بنایا۔ علاوہ اس کے ترقی پسند تحریک، حلقہ ارباب ذوق یا جدیدیت سے اسے کوئی عناد ہے اور نہ کد۔ موضوع اس کی خبر، اس کا احتجاج، اس کا رویہ اور اس کا احساس ہے اور اس کی ہیئت بھی"۔(۲) اس میں چھبیس شعرا کی نظمیں شامل ہیں۔ آشفتہ چنگیزی، انوار رضوی، اقبال مسعود، پرتپال سنگھ بیتاب، چندر بھان خیال، حمید سہروردی، رشید افروز، راشدہ شیریں، شمیم انور، شین کاف نظام، شاہد ماہلی، شہنشاہ مرزا، شکیب نیازی، صادق، صلاح الدین پرویز، ظفر احمد، عتیق اللہ، عبداللہ کمال، عین رشید، علی ظہیر، فضل تابش، مصحف اقبال توصیفی، مشتاق علی شاہد، محمد مسعود، نعیم اشفاق اور ویریندر۔ ان شعرا کی نظموں کے متعلق عتیق اللہ نے اپنے مضمون کے اختتام میں لکھا ہے:

> "ایک بات صاف ہے کہ ان میں بیشتر کے یہاں سماجی اور سیاسی وابستگی واضح شکل میں ہے اور یہ قطعی عیب یا کمزوری یا شرم کی بات نہیں ہے۔ ان کا رشتہ اپنے عہد اور اپنے عصر سے گہرا ہے۔ انھوں نے اظہار کے لیے جو راہ اختیار کی ہے وہ نثری نظم سے ہو کر جاتی ہے۔ میں اپنا مضمون اس دعوے پر ختم کروں گا کہ نثری نظم ہی مستقبل کی نظم ہے۔ مستقبل کی شاعری ہے"۔(۳)

جدید شاعری میں فارمولے سازی سے عدم اتفاق کا آغاز جدید شاعر مخمور سعیدی نے اپنے پانچویں شعری مجموعے "واحد متکلم" کے دیباچہ سے کیا

---

۱ معیار (۳) ۱۹۸۰ ص ۲۷

۲ ایضاً ص ۳۰

۳ معیار (۳) ۱۹۸۰، ص ۴۲

تھا۔ یہ مجموعہ ۱۹۷۹ میں شائع ہوا۔ عدم اتفاق کی یہ لہر "معیار" تک پہنچتے پہنچتے احتجاج کی شکل اختیار کر گئی۔ تقدیم و تاخیر کی بحث سے قطع نظر یہاں یہ بات صاف ظاہر ہو گئی کہ ۱۹۷۰ کے بعد ابھرنے والی نسل کے لیے نثری نظم کی کیا اہمیت ہے۔ "معیار" کی اشاعت کے تین برس بعد ۱۹۸۳ میں ماہنامہ شاعر کا "نثری نظم" اور آزاد غزل نمبر شائع ہوا۔ اس نظم کی تاریخی اہمیت سے انکار ممکن نہیں لیکن "معیار" نے جو مقصد اپنے سامنے رکھا تھا وہ اس نمبر کا مقصد نہیں تھا۔ اس نمبر کی اشاعت کے بعد پروفیسر گوپی چند نارنگ کا مضمون "نثری نظم کی شناخت" شائع ہوا جس میں پروفیسر نارنگ نے نثری نظم کے خدوخال کی وضاحت کی۔ بعد میں یہ مضمون ان کی کتاب "ادبی تنقید اور اسلوبیات" میں شامل ہوا۔ جدیدیت سے اختلاف کا آغاز صرف موضوع سے نہیں بلکہ ہیئت اور شعری زبان سے ہوا۔

ان شواہد کی روشنی میں اگر یہ نتیجہ اخذ کیا جائے کہ مابعد جدید نظم کا آغاز "معیار (۳)" سے ہوتا ہے تو شاید غلط نہیں ہوگا۔ حالانکہ اس وقت اس شاعری کا نام جدید تر شاعری / نظم دیا گیا تھا۔ ان شعرا نے نثری نظم کو گلے لگایا لیکن اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ اس نسل کے شعرا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو نثری نظم تک ہی محدود رکھا۔ ان کے لیے ہیئت کی بھی کوئی پابندی نہیں رہی۔ ترقی پسند شاعری نے ہیئت کے اعتبار سے مسدس کے فارم، اسٹینزا فارم، نظم معرا اور آزاد نظم پر خصوصی توجہ صرف کی تو جدید شعرا نے آزاد نظم کو خاص طور پر برتا لیکن آزاد نظم صحیح معنوں میں آزاد نہیں ہوئی۔ آہنگ کا التزام دونوں کے یہاں عروضی ارکان کی تکرار اور کمی بیشی ہی کا محتاج رہا۔ حروف کے سکون اور ظاہر کرنے کا عمل بھی وہی ہے یعنی اردو میں نظم آزاد کہلائی آزاد ہوئی نہیں۔ مابعد شعرا کا اس لیے بھی نثری نظم کی طرف راغب ہونا عین فطری عمل ہے۔ ان شعرا نے جس طرح کی شعری زبان وضع کی اس میں نہ ابہام و علامت کی اساسی اہمیت تھی نہ کسی نظریے کی عظمت کا اعتراف تھا۔ متذکرہ بالا شعرا کے فوراً بعد جو شعرا سامنے آئے ان میں افتخار امام صدیقی، عنبر بہرائچی،

مظہر مہدی، شاہد کلیم، جینت پرمار، ریاض لطیف، علی ظہیر، رونق نعیم، شہباز نبی، شبنم عشائی، نورجہاں ثروت، حسن فرخ، خالد سعید، عین تابش، ساجد حمید، سلیم انصاری، عبدالاحد ساز، حنیف ترین، عالم خورشید، رؤف خلش، آشا پربھات، شہاب اختر وغیرہم کے نام قابل ذکر ہیں۔ ہر عہد کی فہرست کی طرح اس فہرست کو بھی مکمل نہیں مانا جانا چاہیے اور نہ اس میں تقدیم و تاخیر کا خیال رکھا گیا ہے۔ صرف یہ بتایا گیا ہے کہ معیار ۳ کے بعد بھی نظم میں ایسے قابل ذکر شعرا ہیں جن کی طرف توجہ کی جانی چاہیے۔ بیسویں صدی کے آخری چھور پر جو شعرا نظر آتے ہیں اکیسویں صدی کی امیدیں انھیں سے نہ سہی ان سے بھی تو منسوب ہے۔

بلراج کومل

بیسویں صدی میں اردو ناول

برٹش راج کے خلاف ہندستانیوں کی پہلی جدوجہد کو انگریزوں نے اگرچہ 'غدر' کا نام دیا تھا مگر ہندستانیوں نے بجاطور پر اسے آزادی کی پہلی لڑائی قرار دیا۔ اس لڑائی سے وابستہ یا اس کے نتیجے کے طور پر ظہور میں آنے والے بہت سے سماجی، سیاسی اور اقتصادی واقعات و حقائق کے باعث ہندستانیوں کی زندگی میں وسیع پیمانے پر غیر معمولی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ پرانی وابستگیاں سوچنے کے مروجہ طریقے، رہنے سہنے کے جانے پہچانے انداز اور زندگی سے جڑی ہوئی توقعات، سب اپنے اپنے تناسب کے اعتبار سے بدل گئے۔ نئے اور پرانے میں ایک نوع کی آویزش شروع ہوگئی۔ یہ وہ تاریخی موڑ تھا جہاں سرسید احمد خاں نے مسلمانوں کو اپنی قیادت اور رہ نمائی سے تعلیم، مذہب اور روشن خیال اعتقاد کے مختلف پہلوؤں سے روشناس کرایا۔ وہ اور ان کے رفقا کا مقصد یہ تھا کہ مسلمانوں کو نئی صورت حال اور اس سے متعلقہ معاملات سے آگاہ کیا جائے۔ وہ ان کے سامنے ایک نئی طرز فکر اور ایک نیا نظم و ضبط رکھنا چاہتے تھے۔ وہ ان کو ایک ایسا نیا سائنسی رویہ سکھانا چاہتے تھے جو وقت کی ضرورت کے مطابق ہو۔ اردو فکشن جو اب تک حکایت اور داستان اور اس نوعیت کی بڑی تحریروں تک محدود تھی اب مختصر افسانہ اور ناول کی جانب رجوع کرنے لگی۔ یہ تبدیلی یا تو مغربی فکشن کے زیراثر عمل پذیر ہوئی یا پھر ۱۸۵۷ کے بعد کے بدلے

ہوئے ماحول کی دین تھی۔ اہم اردو ناول نگار نذیر احمد (۱۸۳۳-۱۹۱۲)، رتن ناتھ سرشار (۱۸۴۴-۱۹۰۲)، عبدالحلیم شرر (۱۸۶۲-۱۹۲۶)، سجاد حسین (۱۸۵۶-۱۹۱۵)، مرزا ہادی حسین رسوا (۱۸۵۹-۱۹۳۱)، راشد الخیری (۱۸۷۰-۱۹۳۶) اگرچہ انیسویں صدی کے اواخر میں ابھر کر سامنے آئے تھے، واقعتاً بیسویں صدی کی پہلی تین دہائیوں میں ہی بامعنی حصول کی منزل تک پہنچے۔

نذیر احمد چونکہ سرسید احمد خاں کے خیالات سے متاثر تھے اس لیے ان کا بنیادی جھکاؤ بچوں اور عورتوں کی تعلیم کے ذریعے مسلم سماج کی اصلاح کی جانب تھا۔ نذیر احمد نے اپنا ناول مراۃ العروس (۱۸۶۹) خاص طور پر اپنی بیٹی کے لیے لکھا تھا۔ ان کا خیال تھا کہ عورت سچی ازدواجی خوشی، وفاشعاری، ایثار و محبت اور خانہ داری کے فرائض کو خوش اسلوبی سے انجام دینے سے ہی حاصل کر سکتی ہے۔ اس کا فرض ہے کہ وہ گھر کے بزرگوں کا احترام کرے اور بچوں کی نشوونما پر مناسب توجہ دے۔ 'توبتہ النصوح' نظم و ضبط کی سختی سے پابندی کرنے پر زور دیتا ہے۔ غیر فرمانبردار کلیم کو اپنی 'حکم عدولی' کی سزا کے طور پر گھر چھوڑنا پڑتا ہے۔ 'فسانہ مبتلا' مسلمانوں کے درمیانہ طبقہ کے ایک سے زیادہ شادی کے مسئلہ سے متعلق ہے۔ یہ صرف ان کا ناول 'ابن الوقت' ہی ہے جس میں وہ بذلہ سنجی، مزاح، دلچسپ تیز طرار گفتگو، واقعات کے بیان اور کردار نگاری کے ذریعے اپنے عہد کے مسلم سماج کی دوئی کی تخلیقی تجسیم کرتے ہیں جو ۱۸۵۷ کے بعد کے دور میں مختلف النوع سماجی اور سیاسی متضاد وابستگیوں میں گھرا ہوا تھا۔ مسئلہ یہ تھا کہ شکست خوردگی سے کس طرح نجات حاصل کی جائے اور نئے اور پرانے میں کس طرح توازن پیدا کیا جائے۔ نذیر احمد نے نہ صرف یہ سب کیا بلکہ مرزا ظاہر دار بیگ اور ہریالی جیسے یادگار کردار بھی تخلیق کیے۔

عبدالحلیم شرر اچھے خاصے زود نویس مصنف تھے۔ ان کی کل ملا کر ۱۰۲ تصانیف ہیں۔ وہ اکثر اسلام کے شاندار ماضی کا ذکر کرتے ہیں اور مسلمانوں کے حوصلے، شجاعت، فراخدلی، مذہبی جوش اور ان کے روحانی ارتفاع کی تعریف و

توصیف کرتے ہیں۔ فردوس بریں، آئینہ حرم، حسن کا ڈاکو، زوال بغداد کا شمار ان کے مشہور ناولوں میں ہوتا ہے۔ وہ دل سے اگرچہ رومانی مزاج کے ہیں لیکن ترجیحات کے اعتبار سے ناصحانہ انداز میں اسلامی آدرشوں پہ زور دیتے ہیں۔ اکثر و بیشتر اپنے آپ کو دہراتے ہیں اور واقعات کی ترتیب و تنظیم کی طرف بھی مناسب توجہ نہیں دیتے۔ ان کے کردار شاذ و نادر خاکوں کی سطح سے اوپر اٹھ پاتے ہیں۔ البتہ ان کے مقبول عام ناول 'فردوس بریں' کا کردار شیخ علی وجودی استثنا کی حیثیت رکھتا ہے۔

'صبح زندگی'، 'شام زندگی'، 'ماہ عجم'، 'نوبت پنج روزہ' کے مصنف راشد الخیری بھی نذیر احمد کی طرح مسلم سماج کے مسائل کے بارے میں لکھتے ہیں۔ مسلمان عورتیں، ان کی قربتیں، رفاقتیں، ان کے جذبات کا اظہار، راشد الخیری کے دائرہ عمل کے اہم عناصر ہیں۔ ان کے مرد کرداروں میں نہ تو کوئی قد آور کردار ہے اور نہ ہی کوئی مجاہد۔

جہاں نذیر احمد اور عبدالحلیم شرر طے شدہ انداز میں مسلم اخلاقی میلان طبع کے ناول نگار ہیں۔ سجاد حسین مذہبی اور سیاسی تعصبات اور ذہنی حدبندیوں سے آزاد ہیں۔ حاجی بغلول جیسا شگفتہ، پر مزاح کردار خلق کرنا انہیں کا حصہ ہے۔

رتن ناتھ سرشار اور مرزا ہادی حسین رسوا دو ایسے اہم ناول نگار ہیں جو مسلمانوں کے مخصوص فکشن سے ماورا جاتے ہیں اور وسیع تر پس منظر میں اپنی تخلیقات پیش کرتے ہیں۔ فسانہ آزاد، کامنی، کندن، جام سرشار، بچھڑی دلہن، پی کہاں، کے مصنف رتن ناتھ سرشار سروانٹے جیسے غیر مسلسل انداز میں (خاص طور پر فسانہ آزاد میں) نکتہ سنجی، مزاح اور زندگی کے رنگارنگ مظاہر کی مدد سے اپنے وقت کے اودھ کی تخلیقی تصویر پیش کرتے ہیں۔ ثقافتی زوال کے ماحول میں وہ خوجی اور آزاد جیسے زندہ دل اور یادگار کردار تخلیق کرتے ہیں۔ خاص طور پر خوجی، قرولی والا خوجی جو اگرچہ بونا ہے لیکن جو اپنے اردگرد بے تکلفی کا ہالہ لیے ہوئے نتائج سے بے پروائی سے نئی مہم پر گامزن ہونے کے لیے ہمیشہ تیار رہتا ہے۔

مرزا ہادی حسین رسوا اپنے عہد کے ایک اہم ناول نگار ہیں۔ امراؤ جان ادا اور شریف زادہ ان کے ناول ہیں۔ 'امراؤ جان ادا' میں انھوں نے اپنے عہد کے لکھنؤ کے معاشرے کی تصویر کشی کی ہے جس میں اس عہد کے عیاش، مہم باز اور ان کے باہم متضاد و متصادم اخلاقی رویے شامل عمل ہیں۔ 'امراؤ جان ادا' اور قاضی سرفراز حسین کے ناول 'ننھی جان' کا موازنہ ممکن ہے دلچسپ ہو لیکن اس سے رسوا اور ان کے ناول امراؤ جان ادا کے مرتبے میں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ امراؤ جان ادا اپنے آپ میں ایک یادگار کردار ہے۔ دلاور خاں اور خانم بظاہر ٹائپ کردار ہیں لیکن اخلاقی زوال کی فضا میں گہری معنوی تعبیر و تفہیم کے حامل ہیں۔ رسوا بجا طور پر اردو فکشن کے تناظر میں اولین حقیقت نگار اور ناول کے فن کے تعلق سے باصلاحیت فنکار کہلانے کے مستحق ہیں۔

آغا شاعر نفسیاتی مسائل کو اپنے ناولوں کا موضوع بناتے ہیں۔ مرزا محمد سعید 'خواب ہستی' اور 'یاسمین' میں فرد اور سماج کے باہمی تصادم کی تصویر پیش کرتے ہیں اور اس عمل میں مغربی تہذیب کے کچھ روشن پہلو دریافت کرتے ہیں۔ نیاز فتح پوری ایسے رومانی ناول نگار ہیں جو ہر چیز کو بڑھا چڑھا کر ہمارے سامنے لاتے ہیں۔ اس عہد کے دیگر ناول نگار مثال کے طور پر کشن پرشاد کول، محمد سجاد مرزا بیگ دہلوی، مرزا عباس حسین ہوش، علی عباس حسینی، نذر سجاد حیدر، طیبہ بیگم یا تو رومانی انداز میں پرواز تخیل کرتے ہیں یا پھر دلچسپ انداز میں بات کہنے کا کچھ ملکہ رکھتے ہیں۔

مندرجہ بالا تفصیل سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ پریم چند سے پہلے کے ناول کے کچھ مخصوص قابل توجہ رجحان ہیں۔ مسلم معاشرے سے تعلق رکھنے والے ناول یا تو مسلمانوں کے شاندار ماضی کو یاد کرتے ہیں یا پھر متصادم وابستگیوں کے درمیان باہم دگر ہیں۔ جہاں ناسٹلجیا ہے وہیں اس کے ساتھ ساتھ شاندار ماضی کی بازیافت اور تعمیر نو کا جذبہ بھی سرگرم عمل ہے۔ الجھنوں کے کارن کہیں کہیں یاسیت بھی در آئی ہے۔ جہاں 'امراؤ جان ادا' اور 'شاہد رعنا' میں طوائف مرکزی حیثیت رکھتی ہے وہیں 'فسانہ آزاد' اور 'حاجی بغلول' میں خوجی

اور حاجی بغلول جیسے کردار ماحول کو روشن اور زندہ و تابندہ کردیتے ہیں۔ حقیقت نگاری جیسی بھی ہے کہیں کہیں غیر مصدقہ رومانی یا اخلاقی اعتقادوں کے بے سمت عمل دخل سے مجروح ہوجاتی ہے۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد صنعت کاری کا فروغ، باہر کی دنیا سے بڑھتے ہوئے روابط، ۱۹۱۷ کا روسی انقلاب اور اس کے نتیجے کے طور پر عوام کی خاص طور سے کسانوں کی بیزاری، ٹریڈ یونین تحریک۔ یہ سب ان عوامل میں سے کچھ ایک ایسے عوامل تھے جنھوں نے ایک نئی حسیت کو جنم دیا اور ایسی فضا تیار کی جس میں سچی حقیقت نگاری کی جانب تیز رو پیش قدمی ممکن ہو سکی۔

پریم چند (۱۸۸۰-۱۹۳۶) بیسویں صدی کے شروع میں غالباً اپنی پہلی کہانی: "دنیا کا سب سے انمول رتن" کی اشاعت کے ساتھ ادبی منظرنامے پر ابھر کر سامنے آئے۔ وہ بیسویں صدی کے اردو ناول نگاروں میں ایک قد آور شخصیت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد کا عہد بجا طور پر 'پریم چند کا عہد' کہلانے کا مستحق ہے۔ ان کے ناول باقاعدگی سے یکے بعد دیگرے شائع ہوتے رہے اور قارئین کی توجہ کا مرکز بنتے رہے۔ 'اسرار معابد' غالباً ۱۹۰۳ اور ۱۹۰۵ کے وقفے میں لکھا گیا تھا۔ اس کا موضوع تھا: مذہبی اور سماجی اصلاح۔ 'ہم خرما و ہم ثواب' کا بھی یہی موضوع تھا۔ 'جلوۂ ایثار' میں پریم چند نے پرتاپ چندر کے روپ میں وویکانند جیسا ایک کردار تخلیق کیا۔ اس ناول میں پریم چند نے فرد کے مسئلے یا مسائل کی حدود سے نکل کر وسیع تر تناظر میں انسانی مسائل کی جانب قدم بڑھایا۔ ۱۹۱۶ میں شائع ہوئے ناول 'بازار حسن' میں ان کا مرکزی کردار ایک طوائف تھی۔ کردار نگاری کے اعتبار سے اگرچہ بازار حسن کی طوائف، امراؤ جان ادا کے مقابلے کا وقار تو نہیں رکھتی لیکن بہرحال بڑے پراثر انداز میں ایک طوائف کے دکھ درد کی تصویر بن جاتی ہے۔ 'گوشہ عافیت' (۱۹۲۵) میں غالباً پہلی بار اردو ناول میں کسانوں کے مسائل کو موضوع تخلیق بنایا گیا ہے۔ یہ ان کی بیداری کی کہانی ہے۔ ناول کا باغی ہیرو بلراج بڑی دلیری سے لالچی زمیندار گیان شنکر اور اس کے حواریوں کا مقابلہ کرنے کے لیے میدان میں اترتا ہے اور

ان کے خلاف اپنی جدوجہد میں جوالا پرشاد اور ڈاکٹر عرفان علی جیسے لوگوں کو اپنا ہمدرد اور دوست بنالیتا ہے۔ یہ ناول محفوظ حدود کے اندر اور نمائشی انقلابی تام جھام کے بغیر بڑی کامیابی سے ظلم کرنے والوں اور ظلم سہنے والے ان کسانوں کے تصادم کا مسئلہ پیش کرتا ہے جو ذہنی طور پر بیدار ہو چکے ہیں۔ 'نرملا' کسی سیاسی جدوجہد کی کہانی نہیں ہے بلکہ یہ درمیانہ طبقہ کے مسائل خاص طور پر عورتوں کے مسائل کی کہانی ہے۔ پریم چند کا اشارہ غالباً اس بات کی طرف ہے کہ سماجی برائیاں نامساعد اقتصادی حالات ہی کی پیداوار ہیں۔ 'چوگان ہستی' ۱۹۲۲-۱۹۲۴ میں لکھا گیا۔ بیانیہ اور موضوعاتی دائرۂ کار کے اعتبار سے یہ ناول رزمیہ تیور رکھتا ہے۔ ایسا لگتا ہے 'چوگان ہستی' میں پریم چند اپنی اس ترجیح کو پیچھے چھوڑ آئے تھے جس کے تحت وہ اکثر و بیشتر چیزوں، انسانوں اور حالات میں سمجھوتے کی صورتیں وضع کر کے نجات کی کوئی نہ کوئی راہ تلاش کر لیتے تھے۔ 'پردۂ مجاز' (۱۹۳۵) آواگون کے مسئلے سے متعلق ہے۔ پریم چند کا اشارہ غالباً اس بات کی طرف ہے کہ مقدر ہی ناگزیر طور پر انسانوں کی زندگی پر حاوی ہے۔ 'بیوہ' فی الواقع 'ہم خرما ہم ثواب' کی نقل جیسا ہے۔ شاید شردھا، بھگتی یا دیش کی سیوا ازدواجی خوشی سے بہتر خوبیاں ہیں۔ 'غبن' میں پریم چند نے سیاسی جدوجہد کی تفصیل میں جائے بغیر روح عصر کو کامیابی سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ 'میدان عمل' کا منبع ترغیب سائمن کمیشن کا بائیکاٹ اور وہ عوامی سیاسی جدوجہد ہیں جس نے عوام کی زندگی کو بدل کر رکھ دیا۔ امر کانت اس وسیع دائرۂ کار والے ناول کے موضوعاتی وقار کی جیتی جاگتی تجسیم ہے۔

'گودان' پریم چند کا شاہکار ناول ہے۔ اس ناول تک پہنچتے پہنچتے پریم چند عدم تشدد اور جاگیرداری سے سمجھوتہ کرنے کے رویے سے مایوس ہو چکے تھے۔ گودان کا مرکزی کردار ہوری دبا کچلا ہوا، غریب نادار ان پڑھ کسان ہے۔ نہ وہ فرشتہ ہے نا ہی وہ شیطان ہے۔ وہ ظلم کے خلاف لڑتا ہوا شہید ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس اس کا لڑکا گوبر خوشگوار مستقبل اور روزگار کی تلاش میں شہر کا رخ کرتا ہے جہاں وہ مختلف تجربات سے گزرتا ہوا بالآخر بطور مزدور ایک فیکٹری

میں بھرتی ہوجاتا ہے۔ اس دوران وہ سیاسی جدوجہد میں بھی حصہ لیتا ہے۔ دھنیا کے روپ میں پریم چند نے سیدھی سادی ایک ایسی ہندستانی عورت کا کردار پیش کیا ہے جس میں بے پناہ انسانی قوت اور ہمدردیوں کا ذخیرہ ہے۔ یہ وہ اوصاف ہیں جن کے باعث دھنیا نہ صرف پریم چند کا یادگار کردار بن گئی بلکہ ہندستانی فکشن کے تناظر میں بھی بطور کردار اس کا اعلیٰ وقار و مرتبہ ہے۔

پورے ادبی سفر میں پریم چند کئی خارجی اثرات کے تحت سرگرم عمل رہے۔ وہ بیک وقت اصلاح پسند بھی تھے، دبے کچلے لوگوں کے دوست، گاندھی وادی، وویکانند کے مداح، ایک نوآموز مارکسی اور ایک فراخ دل انسان دوست!

پلاٹ کی تعمیر و تہذیب، جزیات و تفصیلات کے نظم و ضبط اور بیانیے میں طریقۂ ترتیب میں بعض اوقات وہ غیر محتاط بھی ہوجاتے تھے لیکن کئی برسوں پر پھیلے اپنے ادبی سفر میں انھوں نے اپنی فنکارانہ کارکردگی اور صناعی کے لاتعداد شواہد فراہم کیے۔ خاص طور پر اپنے مقبول عام اور اعلیٰ ادبی وقار و مرتبہ رکھنے والے ان ناولوں میں جن میں چوگان ہستی، میدان عمل اور گودان خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

ڈاکٹر یوسف سرمست نے بجاطور پر کہا ہے کہ ۱۹۲۶ سے ۱۹۳۶ تک کا عرصہ اردو ناول کے تناظر میں تسلی بخش نہیں تھا۔ پریم چند کا ۱۹۳۶ میں انتقال ہوگیا۔ ان کی وفات ایک قدآور ادیب اور ناول نگار کی موت تھی۔ اگرچہ اس وقت سدرشن، محمد مہدی تسکین، قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھپوری، نیاز فتح پوری، کشن پرشاد کول، ل۔احمد اور کچھ اور ناول نگار ادبی منظرنامے پر موجود تھے لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان سب کے درمیان سے صرف قاضی عبدالغفار ہی ہیں جو اہمیت کے اعتبار سے ابھر کر سامنے آتے ہیں۔ ان کے ناول 'لیلیٰ کے خطوط' اور 'مجنوں کی ڈائری' ناول کے جانے پہچانے تصور کا احترام نہیں کرتے نہ ہی ان کا کوئی باقاعدہ پلاٹ ہے اور نہ ہی رسمی روایتی انداز کی کردار نگاری بہرحال 'لیلیٰ کے خطوط' میں ایک عورت کی کہانی ہے جو اپنے درد و کرب اور ان حالات سے نفرت کے باوجود جن کے باعث وہ مروجہ سماجی اخلاق سے باہر کی زندگی میں

دھکیل دی گئی، اب طوائف کے طور پر زندہ رہنے پر مجبور ہے۔ 'مجنوں کی ڈائری' میں لگتا ہے پلاٹ جیسا کچھ ہے، مجنوں کی ڈائری کا مرکزی کردار مجنوں، لیلیٰ کی طرح جذباتی الجھنوں سے برسرپیکار ہے۔ دونوں سماجی اور مذہبی روایات سے نفرت کرتے ہیں۔ کبھی کبھی جب وہ اپنے خیالات کے الجھاوے میں راستہ تلاش کرنے میں کامیاب ہوجاتے ہیں تو انھیں اپنے وجود کا روشن خوشگوار احساس ہونے لگتا ہے۔ قاضی عبدالغفار ہمیں اپنے دور کے ایسے مرد اور ایسی عورت کی تصویر دکھاتے ہیں جو ذہنی سکون اور سماجی قوتوں کے تحفظ سے محروم ہوچکے ہیں۔

ان ناول نگاروں کے مقابلے میں جن کا حوالہ مندرجہ بالا سطور میں دیا گیا ہے۔ عظیم بیگ چغتائی، نکتہ سنجی اور مزاح کے ساتھ بغیر مذہبی مجبوریوں کی پروا کیے تفصیلات کے ہجوم میں کردار کی مرکزیت کو پہچاننے کے سلسلے میں فعال بصارت کا ثبوت دیتے ہیں۔

۱۹۱۷ کے روسی انقلاب کے بعد دنیا کے ادیبوں میں مارکسی اور اشتراکی افکار اور خیالات کے تئیں ہمدردی عام ہوگئی تھی۔ اردو زبان بھی اس سے مستثنیٰ نہیں رہی۔ 'انگارے' کی اشاعت، ترقی پسند انجمن کی تشکیل اور بعدازاں جاری ہونے والے انجمن کے مینی فسٹو نے ایسی فضا تیار کردی جو انتہاپسندانہ انقلابی خیالات کے لیے سازگار تھی۔ آزادی کی جدوجہد بھی عوام اور لکھنے والوں میں ترقی افزوں بیداری پیدا کرنے میں معاون ثابت ہوئی۔ ملک کی تقسیم سے پہلے اور بعد کے برسوں کا دور ترقی پسند تحریک کے عروج کا دور تھا۔ خاص طور پر اردو زبان کے تعلق سے۔ نذیراحمد اور پریم چند کے حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری کے عروج و زوال کے اپنے مقامات تھے (اگرچہ یہاں وہاں مذہبی اور سماجی افکار نے انہیں متاثر کر رکھا تھا) لیکن اتفاق سے ترقی پسند تحریک کی حقیقت پسندی اور حقیقت نگاری کو اگر ہم بیان کریں اور اسے سماجی یا اشتراکی حقیقت نگاری کہیں تو یہ بھی مخصوص انداز میں ترمیم شدہ حقیقت نگاری تھی۔ تحریک کے عروج کے برسوں میں یہ تصور اگرچہ مقبول رہا لیکن یہ سلسلہ زیادہ دن نہیں

چل سکا۔ انتہاپسندانہ انقلابی خیالات کے ساتھ ساتھ مغربی ادب کی تجربہ کاری سے وابستہ نئے نئے تصورات بھی پریم چند کے بعد کے دور میں ہندستانی لکھنے والوں پر جن میں اردو ادیب بھی شامل تھے رفتہ رفتہ اثرانداز ہونے لگے تھے۔ سجاد ظہیر اپنے ناول (یا ناولٹ) 'لندن کی ایک رات' میں افکار اور تجربہ کاری کا ایسا امتزاج پیش کرتے ہیں جس میں شعور کی رو اور دیگر متفرقات شامل ہیں۔ کہانی جیمز جوائس کے یولی سس کی طرح اگرچہ محدود مدت کی کہانی ہے مگر اپنی استعاراتی ماورائیت کی پرواز میں وسیع تر تناسب اختیار کرلیتی ہے۔

عزیزاحمد (۱۹۸۱-۱۸۹۴) کا شمار آزادی سے پہلے کے برسوں میں ادبی افق پر ابھرنے والے اہم اردو ناول نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنے سفر کا آغاز اگرچہ آزادی سے پہلے کے برسوں میں کیا لیکن وہ ۱۹۸۱ میں اپنی وفات تک متنوع ادبی کاموں میں سرگرمی سے مصروف کار رہے۔ ان کا پہلا ناول 'ہوس' ۱۹۳۲ میں شائع ہوا تھا۔ اس کے بعد "مرمر اور خون"، "گریز"، "ایسی بلندی ایسی پستی"، "شبنم" اور "آگ" شائع ہوئے۔ ان کے موضوعات کا سلسلہ کشمیری عوام کی ناداری تک پھیلا ہوا ہے۔ وہ انسانی رشتوں سے جڑے مردوں و عورتوں کی نفسیاتی الجھنوں کا بھی تجزیہ کرتے ہیں اور جاگیرداری کے زوال کی زد میں آئے ہوئے لوگوں کے مصائب کا بھی ذکر کرتے ہیں۔

حیات اللہ انصاری، کرشن چندر، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، ممتاز مفتی اور بلونت سنگھ بھی ملک کی تقسیم سے پہلے اردو فکشن کے افق پر ابھرے تھے اور تقسیم کے بعد کے برسوں میں فعال انداز سے سرگرم کار رہے۔ حیات اللہ انصاری نے اپنے ناول 'لہو کے پھول' میں اور خواجہ احمد عباس نے اپنے ناول 'انقلاب' میں ہندستانی عوام اور ان کی آزادی کی جدوجہد کو رقم کیا۔ کرشن چندر (۱۹۷۷-۱۹۱۴) خاصے زود نویس تھے، وہ شکست، جب کھیت جاگے، آسمان روشن ہے اور بہت سے دیگر ناولوں کے مصنف تھے۔ جہاں وہ اپنے ناول 'شکست' میں دبے کچلے استحصال زدہ کشمیری عوام کی عکاسی کرتے ہیں وہیں وہ اپنے طویل ادبی سفر میں اپنے رومانی اور پرکشش اسلوب میں مختلف اور

حصہ بناتے ہیں۔

اپنی انقلابی ہمدردیوں، اپنی انسان دوستی اور سماج کے دبے کچلے لوگوں کے مسائل کو سمجھنے اور پیش کرنے کے طفیل کرشن چندر ہمارے دور کے مقبول ترین اردو ناول نگار سمجھے جاتے رہے۔ لیکن بد قسمتی سے وقت گزرنے کے ساتھ ان کی مقبولیت میں کمی واقع ہوتی گئی۔

'ضدی' 'ٹیڑھی لکیر'، 'معصومہ' اور 'سودائی' جیسے ناولوں کی خالق عصمت چغتائی (1915 - 1991) دلیر، نڈر، کھل کر بات کہنے والی، منفرد اسلوب و اظہار کی مصنفہ تھیں۔ انھوں نے اپنی طویل و مختصر فکشن میں اپنی بذلہ سنجی، مزاح اور روشن تیز طرار گفتگو کے فنکارانہ امتزاج کی کارکردگی سے نچلے درمیانہ طبقہ کی عورتوں کے بچپن، دوشیزگی، شباب اور زوال عمر کا انتہائی دلچسپ اور قابل توجہ منظرنامہ پیش کیا۔

۱۹۴۷ میں جب ملک کی تقسیم ہوئی اور ہندستان اور پاکستان آزاد ہوئے۔ راجندر سنگھ بیدی، ممتاز مفتی اور بلونت سنگھ اس سے قبل ہی اردو فکشن میں اپنا نام اور مقام بنا چکے تھے۔ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، شوکت صدیقی، خدیجہ مستور اور قاضی عبدالستار نے بھی ۱۹۴۷ کے آس پاس اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا۔ البتہ راجندر سنگھ بیدی، ممتاز مفتی اور بلونت سنگھ نے اپنی مقابلتاً طویل فکشن تقسیم ہند کے بعد کے برسوں میں پیش کی۔

قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی اور قاضی عبدالستار نے بھی اپنی ادبی کامیابی تقسیم کے بعد کے برسوں میں حاصل کی۔ ایم اسلم، خان محبوب طرزی، قیسی رام پوری، ابن سعید اور دیگر اس طرز کے ناول نگار، مقبول عام ناول نگار بھی ان برسوں میں ادبی منظرنامے کا حصہ تھے لیکن ان کی تحریریں بہر حال مختلف نوعیت کی تحریریں تھیں۔

طلوع آزادی اور برصغیر کی تقسیم نے جو پیچیدہ اقتصادی، سیاسی، سماجی اور ثقافتی مسائل پیدا کیے وہ ہندستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں وقت گزرنے کے ساتھ بد سے بدتر صورت اختیار کر گئے۔ ملک کی تقسیم کے بعد وسیع پیمانے

پر ہونے والے فسادات اور اپنی جڑوں سے کٹ چکے آبادی کے بہت بڑے حصے کی ایک ملک سے دوسرے میں ہجرت، فوری تشویش کا باعث ثابت ہوئے۔ یہ مسئلہ محض جسمانی نوعیت کا مسئلہ نہیں تھا۔ یہ ایک پورے ڈھانچے اور طرز زندگی کی شکست و ریخت کا مسئلہ تھا۔ قائم و دائم رشتے اور ثقافتی ادارے انتشار اور اقدار کے زوال کی زد میں تھے۔ درد و کرب تھا اپنی دھرتی اپنی جڑوں سے کٹنے کا اور خاک نو پر نئے سرے سے جڑیں جمانے کا۔ ملک کی تقسیم نے دونوں ملکوں میں نہ صرف انسانی ذہن کو ناقابل علاج حد تک مجروح کر دیا اور تضادات کے ایک نہ ختم ہونے والے سلسلے کو جنم دیا، بلکہ کچھ ایسی مخاصمانہ قوتوں کو حالات پر حاوی ہونے کا موقع فراہم کیا جو اپنے ذاتی مفادات کو سماجی اور انسانی سروکاروں پر ترجیح دیتی تھیں۔

تقسیم کے بعد کی فکشن کا ایک حصہ ان ناولوں پر مشتمل ہے جو ناخوشگوار واقعات اور ایک ملک سے دوسرے ملک تک وسیع پیمانے کی ہجرتوں کا احاطہ کرتے ہیں اور اس بحران کو دائرہ اظہار میں لاتے ہیں جس نے صدیوں سے چلے آئے طرز زندگی اور مشترکہ ثقافت کے سلسلے کو اپنے نرغے میں لے لیا تھا۔ قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، شوکت صدیقی، خدیجہ مستور، انتظار حسین، جوگندر پال اپنے سے بڑی عمر کے ناول نگاروں کی طرح اقدار کے زوال و انہدام کے نوحہ گر ہیں۔ جہاں کرشن چندر اور شوکت صدیقی وکٹورین انداز میں زوال اور انہدام کی دستاویزی صورت گری کرتے ہیں، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین اپنے اپنے انداز میں انسانیت کی بنیادی صورت حال کا رزمیہ لکھتے ہیں۔ چونکہ یہ دونوں لکھنے والے اپنے آپ کو حالات و واقعات کی دستاویز سازی تک محدود نہیں رکھتے اس لیے تاریخ، روایت، دیومالا، حکایت، تمثیل، استعارہ اور بہت سے متفرق عناصر ان کے تخلیقی عمل کا حصہ بن جاتے ہیں اور ان کی تحریروں کو ایک وسیع اور کشادہ تناظر عطا کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے ناول اگرچہ ہمارے زمانے میں آغاز سفر کرتے ہیں لیکن وقت کو ایک استعارے میں منقلب کر دیتے ہیں اور تاریخ کی ناگزیریت کے احساس، انسانی ہمدردی اور فراخدلی کی

فضا میں ایک ماورائی وسعت اختیار کر لیتے ہیں۔ ان کے شاہ کار ناول 'آگ کا دریا' میں یہ سب خوبیاں موجود ہیں۔ انتظار حسین کے یہاں بھی ان کی تحریروں کے تانے بانے میں یہ سب عناصر کار فرما ہیں لیکن وہ وقت، تاریخ اور اقدار کے زوال کے منظرنامے پر اپنی منفرد بصیرت کے ساتھ نگاہ ڈالتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے وہ ماضی کی بازیافت کرتے ہیں اور حال کو ماضی کے تناظر میں سمجھنا چاہتے ہیں۔ مستنصر حسین تارڑ اپنے ناول 'بہاؤ' میں صدیوں پر پھیلے وقت کے ساتھ بہنے کا احساس جگاتے ہیں، ایک ایسی تاریخ کے ہم سفر ہیں جو تاریخ بھی ہے اور قبل از تاریخ بھی۔ نیر مسعود اس کے برعکس اعلیٰ کارکردگی اور فنکاری سے گزرے دور کے پراسرار ماحول میں بنیادی انسانی سرکاروں کو فکشن کے فریم ورک میں آویزاں کر دیتے ہیں۔

ایک مقام سے دوسرے مقام تک کی ہجرت کے دو پہلو ہیں۔ جڑوں سے کٹنا ایک کربناک پہلو ہے۔ دوسرا خاک غیر یا خاک نو پر نئے سرے سے جڑیں تلاش کرنا اور جڑیں جمانا ہے۔ اگرچہ قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور کئی دوسرے عصری ناول نگاروں نے اپنی تخلیقات میں انسانی کرب کے اس پہلو کو اپنی کاوشوں کا حصہ بنایا ہے لیکن جوگندر پال نے اپنے ناول 'خواب رو' میں کراچی کے مقامی لوگوں اور مہاجروں کی باہمی آویزش کو جس معروضی انداز کے ساتھ فنکارانہ سطح پر پیش کیا ہے وہ قابل داد ہے۔

انسانی تضادات، شدید رد عمل، ہجرتوں کا سلسلہ اور ان سے متعلقہ معاملات تاریخ کا حصہ ہیں لیکن ہندستان اور پاکستان کے تناظر میں انھوں نے ایک مخصوص نوعیت اختیار کر لی ہے۔ ایک ہجرت وہ ہوتی ہے جو لوگوں پر تھوپ دی جاتی ہے۔ دوسری وہ ہوتی ہے جو نئے مرغزاروں کی تلاش میں خود اختیاری ہوتی ہے۔ ایک طرف وہ سماجی اقدار ہوتی ہیں جو باہمی اشتراک اور یگانگت کے رشتوں کی تشکیل کرتی ہیں۔ دوسری طرف تنگ نظری وہ مظاہر پیدا کرتی ہے جو محدود دائروں پر عمل پذیر ہونے کے باوجود بالآخر مخاصمانہ سماجی رد عمل اور نزاج کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ باحقوق اکثریت اور حقوق سے

محروم اقلیت کا ٹکراؤ اور فسادات (چاہے وہ مذہبی ہوں یاسیاسی یا فرقہ وارانہ) جس نوعیت کے بھی ہوں عام طور پر بنیادی اقتصادی ناہمواریوں کے کارن ہی ہوتے ہیں۔ سماج دشمن افراد طبقے اور سیاسی عناصر، قبائلی وفاداریوں کے ذریعے غارت گری اور قتل و خوں کو منظم کاروبار کا روپ دے دیتے ہیں اور اپنے غیر انسانی مفادات حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ رواں صدی میں ہم نے یہ سب پوری دنیا میں ہوتے ہوئے اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ ہندستان اور پاکستان اس سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔ ہجرتیں چاہے وہ جبری ہوں یا اختیاری یا پھر دیہات سے آبادیوں کا شہروں میں انتقال، ان کے باعث انتہائی نوعیت کے تناؤ کی صورتیں پیدا ہو گئی ہیں۔ اس صورت حال اور اس سے متعلقہ معاملات کو بھی بہت سے ناول نگاروں نے اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا ہے جن میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، عبدالصمد، ظفر پیامی، عبداللہ حسین، جوگندر پال، جتندر بلو، پیغام آفاقی، ہرچرن چاولہ، انور خان، حسین الحق، مشرف عالم ذوقی اور الیاس احمد گدی خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

وہ گاؤں جسے پریم چند نے اپنے ناولوں میں پیش کیا تھا بہت دن پہلے اس کا چہرہ بگڑ گیا تھا۔ جو رہا سہا تھا وہ بھی مواصلات اور میڈیا کی یلغار میں (ان کے مثبت اثرات کے باوجود) مزید بگڑ گیا ہے۔ گاؤں چاہے وہ غلام الثقلین کا ہے یا بلونت سنگھ کا یا گیان سنگھ شاطر کا اپنی سادگی، معصومیت، مخصوص انفرادیت اور اپنے تشخص کو برقرار رکھنے کی کوشش میں تیزی سے شہری عامیانہ پن کی زد میں آگیا ہے۔ ہمارے دور میں دیہات اور شہر کی دوئی اور باہمی ترسیل کا بحران جمیلہ ہاشمی، مستنصر حسین تارڑ اور گیان سنگھ شاطر کے ناولوں کا موضوع بن کر سامنے آیا ہے۔

حال کے برسوں میں کچھ ایسے اہم اردو ناول بھی منظر عام پر آئے ہیں جو اقلیتوں اور استحصال زدہ لوگوں کے مسائل کا احاطہ کرتے ہیں۔ یہ ناول برہنہ تفصیل کے ناول ہیں اور ان مردوں و عورتوں کے لیے عام طور پر امید کی کوئی واضح راہ نہیں بھاتے جنھیں وہ اپنے ناولوں میں پیش کرتے ہیں۔ عبدالصمد کے

ناول 'دو گز زمین'، 'خوابوں کا سویرا' اور مشرف عالم ذوقی کے ناول 'بیان' میں کہیں کہیں روشنی کی کرن نظر آتی ہے لیکن ایسی روشن بھی نہیں کہ تاریکی پر غالب آسکے۔

اگرچہ ہمارا سماج کھلی آزادی کی اجازت نہیں دیتا لیکن ہم بہر حال تیزی سے جکڑبندیوں سے باہر آنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ بھلے ہی صدیوں پرانے اخلاقی اصول ہمارے یہاں کے مردوں عورتوں میں ایک ہی ریلے میں پوری طرح درہم برہم نہ ہوئے ہوں لیکن ایک قسم کا اخلاقی بحران تیزی سے ہم پر حاوی ہوتا جارہا ہے۔ وہ عنصر جو قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، ممتاز مفتی نے 'آگ کا دریا'، 'بستی' اور 'علی پور کا ایلی' سے شروع کیا تھا اور 'گردش رنگ چمن'، 'چاندنی بیگم' (قرۃ العین حیدر)، 'تذکرہ' اور 'آگے سمندر ہے' (انتظار حسین) 'الکھ نگری' (ممتاز مفتی)، مستنصر حسین تارڑ (بہاؤ اور راکھ)، گیان سنگھ شاطر (گیان سنگھ شاطر)، ریوتی سرن شرما (سفر بے منزل)، شموئل احمد (ندی) کی وساطت سے اخلاقی دریافت کے نئے سفر کے ساتھ آکر مل گیا ہے جہاں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین انسانی رشتوں کے زیروبم میں محفوظ شائستہ حدوں کے اندر رہتے ہیں، ممتاز مفتی، گیان سنگھ شاطر، مستنصر حسین تارڑ، ریوتی سرن شرما، مرد اور عورت کے رشتے کے تناظر میں براہ راست اور زیادہ کھلا اور آزاد رویہ رکھتے ہیں۔

ہم عصر اردو ناول نگار اپنی تخلیقات میں بعض اوقات حقیقت پسندانہ انداز میں مستحکم ثقافتی اداروں کے زوال اور انتشار کا بھی منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔ وہ گہری اداسی اور افسردگی کے عالم میں ماضی کی جانب دیکھتے ہیں یا پھر کبھی کبھی عبدالصمد کے ناول 'خوابوں کا سویرا' کے اختتامیہ کے انداز میں اس امید اور امکان کا بھی خیر مقدم کرتے ہیں جو سلسلہ حالات سے باہر نہیں ہے۔ عصری فکشن میں اگر احتجاج کا کوئی پہلو ہمیں ملتا ہے تو وہ یا تو سہدیو اور ختنیہ کی موجودگی کے روپ میں الیاس احمد گدی کے ناول 'فائر ایریا' میں ہے یا پھر سید محمد اشرف کے ناول 'نمبردار کا نیلا' میں 'نیلا' کی صورت میں۔ یہ خوش آئند

امکان ہے۔

ہمارے دور کے کم و بیش تمام ناول نگار یا تو تاریخ سے متاثر ہوئے ہیں یا اپنے عہد کے سمجھنے کے لیے انھوں نے تاریخ سے کسب نور کیا ہے لیکن صرف قاضی عبدالستار واحد ایسے ناول نگار ہیں جنھوں نے تخلیقی فکشن کے میدان میں تاریخی ناول کو اپنے لیے ترجیحاً منتخب کیا ہے۔ 'داراشکوہ' 'صلاح الدین ایوبی' 'خالد بن ولید' ان کے قابل ذکر تاریخی ناول ہیں۔ وہ انسانی صورت حال کو ماضی و حال کے تاریخی منظرنامے کی بیک وقتی میں سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اردو میں فی الحال تانیثی تحریک نام کی کوئی چیز نہیں ہے۔ راجندر سنگھ بیدی بنیادی طور پر اگرچہ افسانہ نگار تھے لیکن انھوں نے اپنے مشہور ناول (یا ناولٹ) 'ایک چادر میلی سی' میں، روایت، دیومالا اور اساسی حیاتیات کی مدد سے نسائی تجسیم کی نمائندہ ایک ایسی عورت کا کردار تخلیق کیا ہے جو اپنے جاری و ساری تسلسل میں اپنے اندر بیک وقت ایک کنواری، ہوس کی شکار ایک مصیبت زدہ، ایک دلہن اور بالآخر معنوی طور پر ایک مکمل عورت، ایک ماں، لیے ہوئے ہے۔ قرۃ العین حیدر اور جیلانی بانو کے یہاں مختلف قسم کے مرد اور عورت کردار ہیں۔ کہیں کوئی بھیڑیا ہے، کہیں کوئی ہوس کی پتلی ہے، لیکن وہ شاذ و نادر ہی کھلی جنسی بے راہ روی کا ذکر کرتی ہیں۔ یہ صرف عصمت چغتائی ہی ہیں جو اپنے افسانے 'لحاف' میں دو عورتوں کی ہم جنسیت کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ لیکن وہ اپنے ناولوں یا ناولٹوں میں آزاد لیکن محدود محفوظ جنسی حدوں میں ہی اپنے کرداروں کو پیش کرتی ہیں۔ ساجدہ زیدی نے البتہ اپنے ناول 'موج ہوا پیچاں' میں مقابلتاً زیادہ کھلے انداز میں غیر روایتی جنسی رشتوں کی عکاسی کی ہے۔ ایک عورت جو اپنی راہ خود تلاش کرنا چاہتی ہے، بطور عورت اپنی فردیت پر اصرار کرتی ہے اور اپنی نسائی پہچان کی دعویدار ہے۔ ایسی عورت کی مثال اردو فکشن میں اگرچہ دیکھنے کو کم ملتی ہے لیکن شموئل احمد اور ریوتی سرن شرما نے بہرحال اپنے ناولوں 'ندی' اور 'سفر بے منزل' میں ایسی مثالیں پیش کی ہیں۔ 'ندی' کی عورت اپنی پہچان شادی کے بندھن سے آزاد ہونے کے بعد حاصل

کرتی ہے۔ اس کے برعکس ریوتی سرن شرما کے ناول کی عورت رشتہ ازدواج کی حدود کے اندر رہنے کے باوجود اپنی انفرادی پہچان کا حق مانگتی ہے۔

ایلون ٹافلر کے مطابق عہد حاضر ہر لحظہ تیز تر رفتار سے رونما ہوتی ہوئی تبدیلیوں کا دور ہے۔ نتیجے کے طور پر سب بڑی اکائیاں ٹوٹ پھوٹ کر چھوٹی اکائیوں کا روپ لے رہی ہیں۔ قوم، ملک، ادارہ، ان میں سے کوئی بھی محفوظ نہیں ہے۔ اس کی ایک عصری مثال برصغیر ہند کی تقسیم تھی جس کے نتیجے کے طور پر ہندستان اور پاکستان الگ ملکوں کے طور پر وجود میں آئے۔ دوسری ایسی مثال پرانی سوویت یونین کے انتشار کی ہے۔ بوسنیا، چیکوسلواکیہ اور کچھ دیگر ممالک بھی اسی نوع کی دیگر مثالیں ہیں۔ تقسیم کے بعد ہندستان اور پاکستان کی جغرافیائی تشکیل کے بعد بھی شکست و ریخت کا سلسلہ ختم نہیں ہوا۔ علاحدگی پسند قوتیں دونوں ملکوں میں ہنوز بھی سرگرم عمل ہیں۔ دہشت اور تشدد اب محض محدود یا مقامی مسئلہ نہیں رہے بلکہ اب ان کے پھیلاؤ نے پوری دنیا کو اپنے گھیرے میں لے لیا ہے۔ ایک جگہ سے دوسری جگہ آبادیوں کا انتقال بھی اب کسی خاص ملک یا علاقے تک محدود نہیں رہا۔ چھٹ پٹ قتل کے واقعات اب اجتماعی قتل و غارت میں ڈھل چکے ہیں۔ لاتعداد لوگ اپنے صدیوں پرانے گھروں میں بے گھر ہو چکے ہیں۔ سیاسی دہشت گردی، بنیاد پرستی اور خودغرضانہ مفادات روزمرہ کا معمول بن گئے ہیں۔ تمام رشتے یا زہر آلود ہو گئے ہیں یا بری طرح مجروح ہو چکے ہیں۔ یہ مسلسل بحران کی صورت حال ہے۔ ہم سب ایک سیل بے پایاں کی زد میں آگئے ہیں۔ اس سیلاب کی غارت گری میں ہمارے درمیان امید، حوصلے اور تحفظ کے نقطہ نظر سے صرف چند ہی گروپ، ادارے یا بامعنی افراد جزیروں کی طرح باقی رہ گئے ہیں جو ہمیں قائم و برقرار رہنے کی قوت عطا کر رہے ہیں۔ اردو کے ادیبوں، شاعروں اور ناول نگاروں نے بھی دیگر زبانوں کے اپنے ساتھیوں کی طرح ہمیں ہماری صورت حال سے باخبر رکھنے اور بقا کی خاطر ہمارے اندر کے سسی فس (Sisyphus) کو زندہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ بیسویں صدی کے اردو ناول نگاروں نذیر احمد، رتن ناتھ

سرشار، مرزا ہادی حسین رسوا، پریم چند، عزیز احمد، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر، بلونت سنگھ، شوکت صدیقی، ممتاز مفتی، بانو قدسیہ، عبداللہ حسین، مستنصر حسین تارڑ، جوگندر پال، عبدالصمد، گیان سنگھ شاطر، الیاس احمد گدی، سید محمد اشرف کے نام خوبیِ پیشکش اور معیار حصول کی روشن مثالیں ہیں۔ ہم ان کے کارناموں کے داد دیتے ہیں اور ان کے تخلیق کردہ: خوجی، آزاد، حاجی بغلول، امراؤ جان ادا، ہوری، دھنیا، گوتم نیلمبر، رخشندہ، چمپا، علی پور کا ایلی، بھائیاجی، جیسے یادگار کرداروں کا جشن مناتے ہیں۔ لیکن وہ بڑا اور بسیط رزمیہ ناول جو پورے انسانی منظرنامے کو اس کی الجھنوں، نیرنگیوں اور امکانات کو دستوو سکی کی تمیا Mitya یا نکوس کزنتزاکی کے زوربا Zorba کی طرح اپنے بہاؤ میں سمیٹ لے، دائرۂ امکان میں تو بہرحال ہے، لیکن فی الحال معرض وجود میں نہیں آیا۔ ہم امید کرتے ہیں اور اس کا انتظار کرتے ہیں۔

کتابیات

۱۔ علی عباس حسینی: ناول کی تاریخ

۲۔ ہارون ایوب: اردو ناول پریم چند کے بعد

۳۔ محمد احسن فاروقی: ناول کی تنقیدی تاریخ

۴۔ محمد صادق: اردو کی تاریخ

۵۔ شائستہ اختر سہروردی: اردو ناول

۶۔ یوسف سرمست: بیسویں صدی میں اردو ناول

۷۔ علی جواد زیدی: اردو ادب کی تاریخ

۸۔ خالد اشرف: برصغیر میں اردو ناول

مہدی جعفر

بیسویں صدی میں اردو افسانہ

محیط الارضیت کا دامن پکڑنے کی خواہش اور نئی تکنیکوں کی دریافت کی کوشش نے پہلی دہائی میں اردو افسانہ کو جنم دیا۔ اردو افسانے کی پیدائش ایک تاب ماہیت تھی۔ افسانے سے پہلے افسانے ہی کی قماش کی چیزیں لکھی جاتی تھیں۔ یہ چھوٹی چھوٹی داستانیں ہوتی تھیں یا داستانی رنگ کے بیانیہ پارے۔ اردو ادب میں ایک عرصے تک طویل داستانوں کا دور دورہ رہا ہے۔ انھیں لکھا بھی جاتا تھا اور اسٹیج بھی کیا جاتا تھا۔ داستانیں عموماً مشرق وسطیٰ سے آئی تھیں اور ہمارے علاقے میں سرت ساگر، رامائن اور مہابھارت جیسی کتھاؤں اور پنچ تنتر کی حکایات کے دوش بدوش عوام میں مقبول رہیں۔ انیسویں صدی اگر داستانوں کی صدی کہی جائے تو شاید غلط نہ ہو۔ اس کا نصف آخر داستان گوئی اور داستان نگاری کے عروج کا زمانہ تھا۔

بیسویں صدی کی پہلی اور دوسری دہائی میں مختصر افسانہ لکھنے کا انداز داستانی اور محسوساتی تھا۔ پریم چند نے اپنا پہلا افسانہ "دنیا کا سب سے انمول رتن" ۱۹۰۷ میں لکھا جو "زمانہ" میں چھپا۔ پریم چند ہی پہلے کہانی کار تھے جنھوں نے جلد ہی داستانی، رومانی اور 'ادب لطیف' جیسی فنی نثر سے رخ موڑا اور حقیقت نگاری کی نئی راہ دریافت کرتے ہوئے افسانے کو اپنے علاقائی مسائل سے روشناس کرایا۔ انھوں نے روسی، فرانسیسی اور مغربی مصنفین کے فکشن کا مطالعہ

کرنے کے باوصف اپنی تخلیقی راہ خود نکالی۔ دوسری طرف ان کے معاصر فنکار سجاد حیدر یلدرم افسانوی ادب کو عالمی سطح سے روشناس کرانے کے لیے اپنے طور پر ترکی سے ترجمہ کیے ہوئے افسانے یا ایسے طبع زاد افسانے لکھ رہے تھے جن میں داستانیت تھی یا حسن و عشق کے قصے تھے۔ ان کی افسانوی زبان اور بیان میں خوش سلیقگی تھی۔ سجاد حیدر یلدرم کے افسانوی اسلوب کی بابت امتیاز علی تاج لکھتے ہیں:

> "سید سجاد حیدر صاحب ہر جگہ موقعے کے مناسب الفاظ استعمال کرنے میں بہت محتاط رہتے ہیں۔ کہیں وہ ایسے الفاظ تلاش کرکے لکھنے کا اہتمام کرتے ہیں کہ جن کی اصوات ان کے معنی کا سراغ دیتی ہیں۔ کہیں آپ صرف ایک موزوں لفظ یا نفیس و نازک ترکیب سے فقرے میں زندگی کی لہر پیدا کردیتے ہیں اور بعض اوقات ان کے الفاظ انکلاف کا ذہنی عمل بیدار کرکے پڑھنے والے کے معمولی تجربات و مشاہدات کو ایک عجیب دلکش روشنی میں پیش کرتے ہیں"۔ (دیباچہ "خیالستان")

پریم چند محیط الارض احساس کے ساتھ اپنی زمین سے براہ راست وابستگی کے خواہاں تھے۔ انھوں نے ایسی سطح دریافت کی جو عالمی بھی ہو اور علاقائی بھی اور فنی اعتبار سے جس میں ہیشگی ہو۔ وہ تھی انسانی فطرت جو محکوم لوگوں میں الگ ہوتی ہے اور حاکم طبقے میں الگ۔ انسانی فطرت کے سلسلے میں پریم چند خود کہتے ہیں:

(۱) جو مصنف انسانی فطرت کے رموز اور اسرار کھولنے میں کامیاب ہوتا ہے اسی کی تصنیف مقبول ہوتی ہے۔ ہم محض اس چیز سے مطمئن نہیں ہوتے کہ کسی خاص آدمی نے کوئی کام کیا ہے بلکہ ہم یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ ذہنی مدوجزر سے مجبور ہوکر اس نے یہ کیا ہے۔

(۲) تاریخ تمدن اور ماحول میں بار بار تغیر و تبدل رونما ہوئے۔ کتنے ہی اصول جو پہلے صداقت سے معمور تصور ہوتے تھے اب غلط ثابت ہوگئے ہیں۔ لیکن حکایات آج بھی اتنی ہی حقیقت ہیں جتنی آج سے

پہلے تھیں کیونکہ ان کا تعلق انسانی ذہن سے ہے اور نفسیات کبھی تبدیل نہیں ہوتی۔

(۳) فطرت کا جو فن ہے وہ فطرت کا ہی ہے آدمی کا نہیں۔ آدمی کو تو محض وہی آرٹ لبھاتا ہے جس پر اس کی روح کی مہر ثبت ہو۔ (دیباچہ "میرے بہترین افسانے")

پریم چند نے قدیم قصوں اور حکایات سے انکار نہ کرتے ہوئے ایک نئی سطح کی تلاش کی اور ہمہ گیر انسانی فطرت کے سہارے کہانی کا ایک ایسا انداز منکشف کیا جو علاقائی حقیقتوں پر مبنی ہوں اور جن میں ہمہ گیری ہو۔ وہ اپنی باتوں کو عالمی سطح دینے کے خواہش مند تھے۔

> موپاساں، اناطول فرانس، چیخوف اور ٹالسٹائی کی کہانیاں پڑھ کر ہم نے فرانس اور روس سے روحانی تعلق قائم کرلیا ہے۔ ہمارے تعارف کا دائرہ پہاڑوں، سمندروں اور لمبی چوڑی وسعتوں کو عبور کر کے فرانس اور روس جا پہنچتا ہے۔ ہم وہاں بھی اپنی ہی روح کی جھلک دیکھنے لگ جاتے ہیں۔ وہاں کے کسان، مزدور اور طالب علم ہمیں ایسے معلوم ہوتے ہیں جیسے ہمارے گہرے شناسا ہوں۔ (دیباچہ "میرے بہترین افسانے")

یہ دوسری بات ہے کہ اپنے زمینی علاقے کے عام کرداروں کے فطری اور حقیقی رویوں اور ان کے دکھوں کے افسانوی برتاؤ اور 'عوام کے ذہن پر چھا جانے' کی کوشش میں پریم چند اس قدر مشغول ہوگئے کہ افسانوں کے دوسرے فنی لوازم اور ان کے برتاؤ کو ایک حد تک قربان کردیا۔ غالباً تشبیہ، استعارے وغیرہ سے گریزپائی کے سبب انھوں نے اپنے بہترین افسانے "کفن" کو بھی اپنے بہترین افسانوں کے مجموعے سے خارج کردیا تھا۔ استعارے وغیرہ کے اخراج کی وجہ سے آگے چل کر پریم چند پر یہ الزام لگایا گیا کہ انھوں نے فن افسانہ کو ناقابل تلافی نقصان پہنچایا۔ حالانکہ پریم چند کے اسی عوامی عمل نے افسانہ پڑھنے والوں کی تعداد میں اضافہ کرنے میں بڑا رول ادا کیا۔ پریم چند کا اتباع کرتے ہوئے ان کے چند ہم عصروں اور بعد میں آنے والے فن کاروں نے بھی یہ

رول نبھایا۔

پریم چند کی مقبول عام کہانیوں مثلاً ''بڑے گھر کی بیٹی''، ''پنچ پرمیشور''، ''اماوس کی رات''، ''شطرنج کے کھلاڑی'' وغیرہ میں وہ داستانی لہجہ نہیں ہے جو بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں عام تھا۔ کہانی کی تخلیقی جہت میں یہ ایک بڑی تبدیلی تھی جسے ٹھوس نفسیاتی حقیقتوں کے دائرے میں رہ کر صاف صاف لکھا گیا۔ یہ بات علاحدہ ہے کہ اکثر وضاحتی طرز عمل کی وجہ سے پریم چند مصنف کی حیثیت سے کہانی میں شامل ہو جاتے ہیں۔

''بڑے گھر کی بیٹی'' میں مشترکہ کنبے کے درون خانہ نفسیاتی تصادم کا قضیہ ہے۔ شوہر پر بیوی کی باتوں کا غیر معمولی اثر اور شوہر کا معمول سے ہٹا ہوا رد عمل جو اس کی مردانہ فطرت کے عین مطابق ہے مگر بدلے ہوئے طبعی رویہ (Behaviour) کی نمائندگی کرتا ہے، افسانے کی جان ہے۔ شوہر کی حاوی نفسیات کا پہلو افسانے کو Phallo-Centric بنا دیتا ہے۔ عورت کی نفسیات مفاہمتی ہے۔ یہ عورت پر منحصر ہے کہ شوہر کی نفسیات کا ذاتی فائدہ اٹھاتے ہوئے پورے کنبے کو منتشر حال کر دے یا چاہے تو اسے ٹوٹنے سے بچا لے۔ بہو جو بڑے گھر کی بیٹی ہے اس نے دوسرا راستہ اختیار کرتے ہوئے خاندان کو محفوظ رکھنے کی کوشش کی۔ مگر پریم چند سے آخری جملے میں فن کی ڈور چھوٹ گئی۔ تعمیمی طور پر یہ کہنے کی بجائے کہ 'بڑے گھر کی بیٹیاں ایسی ہی ہوتی ہیں' کہا جانا چاہیے تھا کہ کچھ بیٹیاں ایسی ہوتی ہیں۔ بڑے گھر کی بیٹی کی تخصیص کیوں؟ کہانی کا جو اصلاحی طریق کار ہے اس پر غیر شعوری اثر غالباً ڈپٹی نذیر احمد کا ہے۔ اس کہانی کی خوبی یہ ہے کہ تمام کرداروں کی حسیں بیدار ہیں۔ دوسری طرف پریم چند نے فنکاری کا ثبوت دیتے ہوئے ''کفن'' اور ''شطرنج کے کھلاڑی'' میں بے حسی کا ٹریٹمنٹ دیا ہے۔

افسانے کی ایک تبدیلی تھی سیاسی اور تاریخی شعور کا سلوک۔ ''شطرنج کے کھلاڑی'' میں تاریخیت کے ساتھ انحطاط پذیر معاشرے کا عکس نمایاں ہے۔ پریم چند کی اس تاریخ آمیز تخلیق کا جواب نیر مسعود کا حالیہ افسانہ ''طاؤس چمن

کی مینا" ہی دے سکتا ہے۔

"کفن" پریم چند کا ایک اہم افسانہ ہے اور حیرت انگیز چابک دستی سے لکھا گیا ہے۔ اس میں پریم چند کسی کردار کی طرف نہیں ہیں۔ انھوں نے "گھیسو" اور "رامو" کی غربت پر ترس نہیں کھایا۔ الٹے ان کی کاہل الوجود ذہنیت کی عکاسی کرتے ہوئے راوی سے کہلوایا "یہ ان کی خلقی صفت تھی"۔ نہ ہی انھوں نے زمیندار کی عظمت پر طنزیا تنقید کی بلکہ افسانے کا راوی کہتا ہے "زمیندار صاحب رحم دل آدمی تھے"۔ افسانے کی خاصیت ہے 'گھیسو' اور 'رامو' کے کرداروں کا کم سے کم اور ٹھیک ٹھیک لفظوں میں نفسیاتی تجزیہ اور اس تجزیاتی عمل کی قوت کے ساتھ افسانے کے بیانیہ کا آگے بڑھنا۔ افسانے کے پس منظر میں ایک دل دوز واقعہ رکھ دیا گیا ہے بلکہ واقعے کو آڑ میں چھپا دیا گیا ہے۔ گھر کے اندر سے ابھرتی ہوئی دردزہ میں مبتلا عورت کی چیخیں (جنھیں گھیسو اور مادھو باہر رہ کر آلو کھاتے ہوئے بے توجہی، بے عملی اور بے بسی سے نظرانداز کرتے رہتے ہیں) پھر صبح کو پیٹ میں مردہ بچے کے ساتھ مری ہوئی عورت کا ٹریٹمنٹ۔ تکنیک کے بجائے یہ ٹریٹمنٹ کا افسانہ ہے۔ واقعے کے ساتھ واقعی کرداروں کا ٹریٹمنٹ افسانے میں جان ڈال دیتا ہے۔ کمزور اور دبے ہوئے طبقے کی بھرپور نفسیات پورے معاشرے کی تصویر کشی کرتی ہے۔ افسانہ قاری کو مسئلہ لاینحل بن کر زندگی بھر کچوکتا رہتا ہے۔ پریم چند کی یہ تخلیق جس نے خود اپنے آپ کو لکھوایا ہے سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ "کفن" کے آخری حصے میں خیال کی رو (Free Association) جیسی تکنیک کا استعمال نہ صرف افسانہ نگاری کی نئی راہ متعین کرتا ہے بلکہ اس سے فن کی تعین قدر ہوتی ہے۔ افسانہ نگاروں کی نئی نسلیں اپنے افسانوں کو "کفن" کے معیار سے پرکھنے لگیں۔

پریم چند کے ہم عصر اپنی تخلیقات میں عالم خیال، عالم تصور اور رومانی احساس پر توجہ مرکوز کرتے رہے۔ ایک مثال نیاز فتح پوری کی ہے۔

> وہ سمجھتی تھی کہ جس نے آگ لگائی ہے اسی کو بجھانا بھی پڑے گی۔
> اس لیے محبت کی وہ چنگاری جو اس کے دل میں بھی اس وقت تک سلگ

> رہی تھی دفعتہً بھڑک اٹھی اور تمام وہ مدارج جو اک حسن کو اپنے نقاب پوش ہونے کی حالت سے لے کر بند حجاب وا کردینے تک عشق کی پذیرائی میں طے کرنے پڑتے ہیں، سوشیلا نے آن واحد میں طے کرلیے اور بے اختیار پردے سے باہر آکر بے ہوش رنجور کا سر اپنے زانو پر رکھ کر اپنے آنچل سے اس کو ہوا دینے لگی۔ ("ستی" نگارستان)

نیاز فتح پوری اپنی کاوشوں میں حسن و عشق کی قدروں کو بلند کرتے ہوئے 'ادب لطیف' جیسی نثر لکھتے رہے۔ سلطان حیدر جوش نے بھی رومانی افسانے لکھے مگر مسلمانوں کی معاشرتی اصلاح کو نظر میں رکھتے ہوئے مغربی معاشرت کی تقلید کے خلاف آواز اٹھائی۔ مجنوں گورکھپوری نے "نقش پا"، "خواب و خیال"، "کلثوم"، "مدفن تمنا"، "سمن پوش" جیسے افسانوں میں حسن و عشق کی فلسفہ آرائی کی۔ نذر سجاد حیدر نے خوبصورت زبان لکھتے ہوئے اپنے افسانے "اختر و زہرا" میں گھریلو مسائل کو موضوع بنایا۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ پریم چند کے ان معاصرین کی عطا افسانوی زبان اور الفاظ کی صحت اور موزونیت ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے احتیاط سے قدم اٹھایا۔

پریم چند نے کہانی کے فارم کو قائم (Establish) کرنے میں اہم رول ادا کیا۔ انھیں کی روایت پر چلنے والے سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی اور سہیل عظیم آبادی تھے۔ سدرشن نے ہندو معاشرے کی نشاندہی کرتے ہوئے اصلاحی افسانے لکھے۔ "شاعر"، "گرومنتر"، "مصور" اور "باپ" ان کے خاص افسانے ہیں۔ اعظم کریوی کے یہاں دیہی زندگی اور شہر کے تہہ دار اور پیچیدہ مسائل ہیں۔ "ہیرو"، "گناہ کی گٹھری"، "انصاف"، "دکھیا" وغیرہ نمائندہ افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔ حجاب امتیاز علی کے افسانے "طلوع و غروب" میں بھی حسن و عشق کا منظرنامہ ہے۔

علی عباس حسینی نے متعدد کہانیاں تحریر کیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے وہ کہانی میں عصریت کے بیان کے قائل تھے۔ حسن پیدا کرنے کے لیے وہ اپنے

کرداروں کی زبان اور عام رائج محاوروں سے استفادہ کرتے تھے۔ وہ نفسیاتی حقائق کے نباض تھے۔ ان کی کہانیاں "میلہ گھومنی" اور "رفیق تنہائی" کرداروں کی نفسیات پر مبنی افسانہ سازی کی مہارت سے معمور ہیں۔ان نمائندہ افسانوں میں علی عباس حسینی کی خاص جہت یعنی حب الوطنی اور معاشرہ کو بہتر کرنے کا رویہ (جو مستقبلیت یا Futurism کی ایک شق ہے اور پریم چند کی روایت کا ایک حصہ ہے) نظر نہیں آتا۔ "میلہ گھومنی" جنسی نفسیات پر مبنی ہے۔ کرداروں کو من وعن، جیسے لوگ ہوتے ہیں ویسا ہی پیش کیا گیا ہے۔ افسانے میں فطری جنسی امنگ (Urge) کا تصادم معاشرتی اور مذہبی روایتوں اور اصولوں سے کیا گیا ہے۔ کچھ لوگوں کی جنسی ضرورتیں مذہبی اصولوں اور ضابطوں کی پرواہ نہیں کرتیں۔ انھیں توڑ دیتی ہیں۔ مثلاً

(۱) منو کی بیوہ کو عدت کے احکام بھول جانے کے مواقع ملنے لگے۔

(۲) تنہائیوں کا ذکر چھڑا اور اس کے دور کرنے کے ذرائع پر غور ہوا۔ بالآخر ایک شب امتحان کی قرار پائی۔ جب اس کی صبح سرخروئی سے ہوئی تو چنو نے ماں سے اصرار کیا کہ اس رشتے کو عقد کے ذریعے مستحکم بنادے۔

(۳) وہ بیٹے کو لے کر مولوی صاحب کے پاس پہنچی۔ وہ دیہات میں رہنے کی وجہ سے شرع کی کتابیں اب تک نہ بھولے تھے۔ انھوں نے امتحان اور اس کے نتائج سے واقف ہوتے ہی کان پر ہاتھ رکھا اور نکاح کے ممنوع ہونے کا فوراً فتویٰ صادر فرمایا۔

(۴) پھر جب مولوی صاحب اپنے فیصلے سے نہ ٹلے تو جل کر بیٹے سے بولیں "چل اے گھر چل! مانگ میں میرے سامنے سیندور بھر دینا۔ وہ اب تیری بیوی ہے۔ میں خوش میرا خدا خوش"۔

یہ مذہبی اصولوں پر نفسیات کی ضرب کاری ہے۔ یہ وہ کردار ہیں جن کے سامنے مذہبی بندشیں بے دست و پا ہوگئی ہیں۔ یہ کردار ذہنی طور پر نارمل ہیں مگر ان کی ترچھی (Oblique) نفسیات ابھاری گئی ہے۔

"رفیق تنہائی" کا کردار 'قربان میاں' علی عباس حسینی کی کردار نگاری پر دسترس کا ثبوت ہے۔ میرا خیال ہے یہ افسانہ "میلہ گھومنی" سے زیادہ بھرپور ہے۔ 'قربان میاں' کی تنہائی، اس تنہائی کا گھر کے در و دیوار سے تفاعل، دوسرے کے گھر کی غیریت اور اپنے گھر کی انسیت، کتے سے رفاقت اور گلی کے لڑکوں کی چھیڑ چھاڑ سے 'قربان میاں' کے نفسیاتی رد عمل کی دلکش تصویر اتاری گئی ہے۔ افسانے میں جانور (کتے) کو کردار کی حیثیت سے پیش کرنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ قربان میاں کی داخلیت نمایاں ہوئی ہے۔ یہاں بدصورتی اور نامساعد ماحول کی بدہیئتی میں تخلیقی حسن پیدا کر دیا گیا ہے۔ بیان پر تاثیر ہے البتہ اسے کچھ مختصر کیا جاسکتا تھا۔ علی عباس حسینی نے پریم چند کی روایت کو نفسیات اور حقیقت نگاری کی سطح پر آگے بڑھایا۔ انھوں نے افسانہ نگاری میں شہر کا ماحول بھی شامل کیا۔

حالانکہ پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم کے زمانے سے ہی مغربی افسانوں کے ترجمے کیے جارہے تھے مگر مغربی انداز نگارش سے متاثر ہو کر اپنی تخلیقیت کے جارحانہ طریق کار سے ہنگامہ برپا کرتے ہوئے جن افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کو انقلابی موڑ دیا وہ "انگارے" کے مصنفین سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمودالظفر تھے۔ "انگارے" آواں گارد ادب کا نمونہ تھا۔ یہ کوشش افسانوی ادب کو عالمی سطح پر لا کھڑا کرنے کی ایک باغیانہ کوشش تھی۔ ان افسانوں پر مارکسزم کے اثرات تو تھے ہی مگر ان میں فرائڈ کے نظریات کے مطابق جنس نگاری اور فرانسیسی طرز کی فطرت نگاری بھی تھی۔ انھیں لارنس، جیمز جوائس، ورجینیا وولف وغیرہ سے متاثر ہو کر لکھا گیا تھا۔ مذہب کی پابندیوں پر شدید حملے کیے گئے تھے۔ اصلاح پسندی (Constructivism) کی گھٹن کے خلاف یہ ایک رد عمل تھا۔

اس وقت کا معاشرہ "انگارے" کے انقلابی افسانوں کی تاب نہ لاسکا۔ ان سے عوام کے مذہبی جذبات مجروح ہوئے تھے۔ ان مصنفین کے خلاف سخت پروپیگنڈا ہوا۔ جگہ جگہ "انگارے" کی کاپیاں جلائی گئیں۔ مسجدوں میں اشاعت

کے خلاف ریزولیوشن پاس کیے گئے۔ مصنفین کو قتل کی دھمکیاں دی گئیں۔ پھر حکومت کی طرف سے اس کتاب کی ضبطی کا اعلان ہوا۔ چند برسوں قبل جیمز جوائس کی معرکہ آرا ناول "Ulysses" کی اشاعت پر کچھ اسی طرح کا ہنگامہ کھڑا ہو گیا تھا۔ اس کتاب کی نقلیں امریکہ کے ساحل پر اترتے ہی جلا دی گئی تھیں۔

افسانوی اور دیگر تخلیقات کے ذریعے فنکار کی نفسیات پر اخلاقی اقدار اور رومانی حسن کی یلغار جو داستانی اور مذہبی اصلاحوں سے در آئی تھی اس کی گھٹن سے نجات پانے کی شدید خواہش "انگارے" کی تصنیف کا موجب و محرک تھی۔ "انگارے" کے خلاف غم و غصہ کا فوری ردعمل بھی فطری تھا۔ "انگارے" کی اشاعت نے بہر حال اپنا اثر ڈالا۔ معاشرے کی جکڑ بندیوں اور گھٹن سے نجات پانے کے لیے فکر و نظر اور اظہار کی آزادی کا ایک باضابطہ دور شروع ہوا۔

سجاد ظہیر ("انگارے" کے ایک مصنف)، ملک راج آنند، جیوتی گھوش، کے ایس بھٹ، ایس سنہا اور محمد دین تاثیر نے لندن (۱۹۳۵) میں ترقی پسند تحریک کا پہلا مینی فسٹو تیار کیا، جس میں کہا گیا تھا:

> وہ سب کچھ جو ہم میں تنقیدی صلاحیت پیدا کرتا ہے، جو ہمیں اپنی عزیز روایات کو بھی عقل و ادراک کی کسوٹی پر پرکھنے کے لیے اکساتا ہے، جو ہمیں صحت مند بناتا ہے اور ہم میں اتحاد اور قومی یکجہتی پیدا کرتا ہے اسی کو ہم ترقی پسند ادب کہتے ہیں۔

ترقی پسند تحریک کے زیر اثر افسانہ لکھنے کی روایت کا آغاز ہوا۔ ۱۹۳۶ میں پریم چند نے انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی صدارت لکھنؤ میں کی اور وہ مشہور خطبہ پڑھا جس میں کہا گیا تھا کہ "ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا...... اور یہ کیفیت اس وقت پیدا ہوگی جب ہماری نگاہ عالم گیر ہو جائے گی...... اس کی پرواز کے لیے محض باغ کی چار دیواری نہ ہوگی بلکہ وہ فضا ہوگی جو سارے عالم کو گھیرے ہوئے ہے۔ تب ہم بدمذاقی کے متحمل نہ ہوں گے۔"

"انگارے" کے مجموعے میں شامل سجاد ظہیر کا چھوٹا سا افسانہ "دلاری" زاویہ نظر کی تبدیلی پر انحصار کرتا ہے۔ ایک طرح سے معاشرے کو نئی نگاہ دی

گئی ہے۔ یہ زاویہ نظر معاشرے میں شامل مگر کنارے کیے ہوئے فرد یعنی لونڈی کے کردار کی جانب سے تیار کیا گیا ہے۔ اس میں اعلیٰ طبقہ کو لونڈی کی نظر سے دیکھا گیا ہے۔ یہی افسانہ اگر روایتی طرز سے لکھا گیا ہوتا تو ''دلاری'' کو یا تو بہت اچھا یا بہت برا کردار بنا کر پیش کیا جاتا۔ اس سے مصنف نے محتاط اجتناب برتا ہے۔ 'دلاری' کو ماحول سے جس طرح کا سلوک ملتا ہے وہ برا ہے نہ کہ خود وہ کردار خراب ہے۔ مصنف نے 'دلاری' کی شخصیت ابھارنے کے لیے خوش حال خاندان کے افراد کے علاوہ گھر کی نوکرانیوں سے بھی اس پر لعن طعن کروائی ہے۔

(۱) کبھی کبھی جب کسی ماما سے اور اس سے (دلاری) جھگڑا ہوتا تو وہ یہ طنز ہمیشہ سنتی۔ ''میں تیری طرح کوئی لونڈی تھوڑی ہوں''۔ اس کا دلاری کے پاس کوئی جواب نہ ہوتا۔

(۲) ''بے حیا! آخر جہاں سے گئی تھی وہیں واپس آئی نہ! مگر منھ کالا کرکے۔ سارا زمانہ تجھ پر تھڑی تھڑی کرتا ہے۔ برے فعل کا یہی انجام ہے۔

(۳) ایک نجس ناچیز ہستی کو اس طرح ذلیل دیکھ کر سب کے سب بڑائی اور بہتری محسوس کر رہے تھے۔ مردار خور گدھ بھلا کب سمجھتے ہیں کہ جس بے کس جسم پر وہ اپنی کثیف ٹھونگیں مارتے ہیں بے جان ہونے کے باوجود بھی ان کے ایسے زندوں سے بہتر ہے۔

'مردار خور گدھ' والے جملے کے ذریعے مصنف افسانے میں شامل ہو جاتا ہے۔ یہ جملہ غیر ضروری تھا۔ غالباً اسے ''انگارے'' کی اشاعتی ضرورت کے تحت لکھا گیا ہے جو 'اعلیٰ اور شریف' طبقے میں آگ لگانے کا کام کرتا ہے۔ یہ احتجاج ہے۔ افسانے کا آخری ٹریٹمنٹ یعنی 'دلاری' کا گھر سے دوبارہ بھاگ جانا ایک انقلابی عمل ہے۔

سجاد ظہیر کا افسانہ ''نیند نہیں آتی ہے'' مکمل طور پر جیمز جوائس سے متاثر ہو کر شعور کی رو کی تکنیک میں لکھا گیا۔

گھڑ گھڑ گھڑ گھڑ، ٹخ ٹخ، پٹ۔ ٹ ٹ ٹخ، چٹ چٹ چٹ...... گذر گیا
ہے زمانہ گلے لگائے ہوئے ...... ے...... ے...... خاموشی اور تاریکی۔
تاریکی، تاریکی۔ آنکھ ایک پل کے بعد کھلی۔ تکیہ کے غلاف کی سفیدی۔
تاریکی مگر بالکل تاریکی نہیں...... پھر آنکھ بند ہو گئی۔ مگر پوری تاریکی نہیں۔
آنکھ دبا کر بند کی۔ پھر بھی روشنی آہی جاتی ہے۔ پوری تاریکی کیوں نہیں
ہوتی؟ کیوں نہیں ہوتی۔

صحیح ڈھنگ سے شعور کی رو کی تکنیک پہلی بار سجاد ظہیر نے بھرپور طریقے سے استعمال کی اور افسانے کو ایک نئی جہت سے آشنا کرایا۔ اس دور میں شعور کی رو کی جھلکیاں 'انگارے' کے بعض افسانوں میں نظر آتی ہیں جن کا محاسبہ قمر رئیس نے کیا ہے۔ ان کے مطابق 'احمد علی کی کہانی "بادل نہیں آتے" میں متوسط طبقے کے مسلم گھرانے کی ایک شادی شدہ لڑکی کی ذہنی رو کا انکشاف نظر آتا ہے۔ اس کی شادی اس کی مرضی کے خلاف ایک دیندار مولوی سے کر دی جاتی ہے۔ وہ سوچتی ہے:

نگوڑے بادل نہیں آتے۔ گرمی اس تراخے کی پڑ رہی ہے کہ
معاذاللہ۔ تڑپتی ہوئی مچھلی کی طرح بھنے جاتے ہیں...... عورت کمبخت ماری
کی بھی کیا جان ہے...... کام کرے کاج کرے...... اس پر طرہ یہ کہ بچے
جننا۔ جی چاہے نہ چاہے۔ جب میاں موئے کا جی چاہا ہاتھ پکڑ کر کھینچ لیا۔
ادھر آؤ میری جان، میری پیاری، تمھارے نخرے میں گرم مصالحہ......
دیکھو تو کمرے میں کیسی ٹھنڈک ہے۔ میرے کلیجے کی ٹھنڈک۔ ارے آؤ۔
ہٹو پرے، تم پر ہر وقت کم بخت شیطان ہی سوار رہتا ہے۔ نہ دن دیکھو نہ
رات، ہائے مار ڈالو، کٹاری مارو نہ۔ ہاتھ نگوڑا مرد ڑا۔ کہاں بھاگی جاتی ہو۔
سینے سے چمٹ کر لیٹ جاؤ۔

شعور کی رو کے ساتھ جنسی عمل سے متعلق مکالموں کو خلط ملط کر دیا گیا ہے۔ ذہن کے ساتھ جنسی کارگزاری کا اختلاط ہے۔ یہ الگ طرح کی حقیقت نگاری ہے۔

"انگارے" کے نئے فنی تصور نے نہ صرف سہیل عظیم آبادی اور

حیات اللہ انصاری کی حقیقت نگاری کو متاثر کیا بلکہ آخر آخر میں پریم چند کو اپنی روش بدل کر "کفن" جیسا افسانہ لکھنے پر مجبور کیا۔ یہ پریم چند کی نئی جست تھی۔

سہیل عظیم آبادی نے زندگی کے براہ راست مشاہدے، عام انسانوں کی خوشیوں، غموں، شکستوں، محرومیوں وغیرہ سے اپنے کرداروں کی تخلیق کی۔ وہ جملوں اور مکالموں کے امتزاج سے حالات اور ماحول کا نقش بناتے تھے۔ "الاؤ" سہیل عظیم آبادی کی نمائندہ کہانی ہے جس میں "الاؤ" کا استعارہ ہے جس کے گرد زمیندار کے ہاتھوں کسانوں کے سیاسی استحصال اور ان کی حالت بیان ہوئی ہے۔ کہانی کی تخلیقی خاصیت ہے غیر محسوس طور پر نقطہ عروج تک رسائی اور وہاں کہانی کا قائم ہو جانا۔

کرشن چندر تک پہنچتے پہنچتے ہمیں اس صدی کے چار اسالیب متشکل ہوتے نظر آتے ہیں۔ داستانی اسلوب، ادب لطیف جیسا عشقیہ اسلوب، پریم چند کا حقیقت پسند اسلوب، اور "انگارے" کا مشتعل اسلوب۔ کرشن چندر نے داستانی اسلوب سے گریز کیا مگر پریم چند اور انگارے کی روایات سے متاثر ہو کر اپنی فنی تخلیقات کی نمائندگی کی۔ "ان داتا" کے درج ذیل اقتباسات اس بات کی غمازی کرتے ہیں:

(۱) رمبا ناچ کوئی سنیہہ سے سیکھے۔ اس کے جسم کی روانی اور ریشمی بنارسی ساڑی کا پر شور بہاؤ، جیسے سمندر کی لہریں چاندنی رات میں ساحل سے انکھیلیاں کر رہی ہوں۔ لہر آگے آتی ہے ساحل کو چھو کر واپس چلی جاتی ہے۔ مدھم سی سرسراہٹ پیدا ہوتی ہے اور چلی جاتی ہے۔ شور مدھم ہوتا جاتا ہے۔ شور قریب آجاتا ہے۔ آہستہ آہستہ لہر چاندنی میں نہائے ہوئے ساحل کو چوم رہی ہے۔ سنیہہ کے لب وا تھے، جن میں دانتوں کی لڑی سپید موتیوں کی مالا کی طرح لرزتی نظر آتی تھی۔

(۲) خاوند بیویوں کو، مائیں لڑکوں کو، بھائی بہنوں کو فروخت کر رہے تھے۔ یہ وہ لوگ تھے جو اگر کھاتے پیتے ہوتے تو ان تاجروں کو جان سے مار دینے پر تیار ہو جاتے۔ لیکن اب یہی لوگ نہ صرف انھیں بیچ رہے تھے بلکہ بیچتے وقت خوشامد بھی کرتے تھے۔

(۳) سن لے اے کائنات کی پراسرار مخفی قوت عظیم...... اے خداؤں کے ظالم صدر اعظم...... تو اس خوبصورت کلی کو ابھی سے کیوں کچل کر رکھ دینا چاہتا ہے۔ اس کی تمناؤں کی دنیا کو دیکھ...... سمندر میں بلبلوں کی افشاں سبک خرام کشتی، اک نغمہ اپنی معراج کو پہنچا ہوا، ناریل کے جھنڈ میں عورت اور مرد کا پہلا بوسہ...... کمینے سفلے رذیل۔

یہ افسانہ جذباتیت (Sentimentality) سے معمور ہونے کی وجہ سے اور ادب لطیف جیسی انشاپردازی در آنے کی وجہ سے مجروح ہوا گو کہ اس کا رویہ بہت پر قوت تھا۔ "ان داتا" میں ایک بڑا افسانہ بن جانے کی صفت تھی۔ افسانے میں استحصال کا پردہ فاش کرنے والی روایت کا تیقن ہے۔ بلا کی شدت ہے۔ "انگارے" کے ذریعے لائی ہوئی غم و غصہ کی لہروں اور نئی تکنیک (یہاں خط کی تکنیک کا استعمال) سے افسانے کی ہیئت سازی کی صلاحیت ہے مگر جذباتیت اور عشقیہ آرائش جابجا مداخلت کر کے افسانے کو کمزور کرتی ہے۔ بیان کی لطیف عشقیہ ترنگ قاری پر کبھی کبھی الٹا اثر ڈالتی ہے۔ مثلاً

توس نرم گرم اور کرکرا تھا۔ اور مربے کی مٹھاس اور اس کی ہلکی سی ترشی نے اس کے ذائقے کو اور بھی نکھار دیا تھا۔ جیسے غازے کا غبار عورت کے حسن کو نکھار دیتا ہے۔

اس دور کے لوگوں کو چاند میں روٹی نظر آتی تھی۔ یہاں کرشن چندر روٹی میں چاند دیکھ رہے ہیں۔

"کالو بھنگی" کی تکنیک میں شخصیت نگاری اور انٹرویو کا باہمی تفاعل ہے۔ اس میں خود فنکار نے اپنا مذاق اڑا کر طنز پیدا کیا ہے۔ بیان میں حسن اور بدصورتی کے علاوہ متضاد منظروں کا سلوک ہے۔ ترقی پسندی کے نظریاتی اطلاق پر مبنی یہ اچھی کہانی ہے جس میں 'کالو بھنگی' کی محروم اور بے رس زندگی اس کی انسانیت کے مقابل لوگوں کے استحصال کا بیان ہے۔ کرشن چندر نے کہانی میں کہانی کی غیر موجودگی کی راہ سے کہانی پن پیدا کیا ہے۔ "ان داتا"، "کالو بھنگی"، "مہالکشمی کا پل"، "آدھے گھنٹے کا خدا"، اور "غالیچہ" مشہور افسانے ہیں جن کے

ذریعے کرشن چندر نے ترقی پسند نظریات کے تحت نوع بہ نوع تخلیقی تجربے کیے اور پریم چند کے بعد اپنے دور کے قارئین کو سب سے زیادہ متاثر کیا۔ یہاں تک کہ تجرید کے طور پر ایک افسانہ "مردہ سمندر" لکھا۔

کرشن چندر کے بعد ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھنے والوں کی ایک بڑی تعداد نظر آتی ہے۔ ان میں احمد ندیم قاسمی، سعادت حسن منٹو، حیات اللہ انصاری، راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی سرفہرست ہیں۔ یہ افسانہ نگار دراصل کرشن چندر کے دور میں ہی لکھ رہے تھے مگر ان کے فوراً بعد نمایاں ہوئے۔ ان میں سعادت حسن منٹو کی اہمیت اس لیے اور ہے کہ انھوں نے ترقی پسندی کی لیک سے ہٹ کر بھی کچھ افسانے تخلیق کیے۔ منٹو کا افسانہ "پھندنے" بعد میں آنے والی جدیدیت کی تحریک کا پیش خیمہ بن گیا جس کا اسلوب بیان وجودیت کی نمائندگی کرتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے پنجاب کے دیہات کو عموماً اپنا موضوع بنایا۔ معاشرہ، اس کی اخلاقی حالت، ملکی سیاست، پس ماندہ طبقے کی عکاسی اور اس سے متعلق محرکات ان کے افسانوں کے محور ہیں۔ ان کی تحریروں میں محرومیاں، مجبوریاں، معاشرتی ناہمواری، جہالت، مفلسی، آزاد ہونے کی کشمکش جو عموماً پسماندہ انسانوں سے متعلق ہیں ان کی نمائندگی ہوتی ہے۔ قاسمی نے پرقوت انداز بیان میں بانکی قسم کی کہانیاں لکھیں۔ ان کے نمایاں افسانے "گنڈاسا" اور "پرمیشر سنگھ" ہیں جن میں سخت ماحول اور جی دار بیانیہ ہے۔ "گنڈاسا" کی زبان جیوٹ ہے اور بیان طاقتور ہے۔ مثلاً

> دیکھ تاجے مجھے ایسا لگتا ہے تو مجھ پر ترس کھا رہا ہے، اس لیے کہ کسی زمانے میں میری تیری یاری تھی، پر اب یہ یاری ٹوٹ گئی ہے تاجے، تو میرا ساتھ نہیں دے سکتا تو پھر ایسی یاری کو لے کر چاٹنا ہے؟ میرے باپ کا خون اتنا سستا نہیں تھا کہ رنگے اور اس کے ایک ہی بیٹے کے خون سے حساب چک جائے، میرا گنڈاسا تو ابھی اس کے پوتوں پوتیوں، نواسوں نواسیوں تک پہنچے گا، اس لیے جا اپنا کام کر۔ تیری میری یاری ختم۔ اس لیے

مجھ پر ترس نہ کھایا کر، کوئی مجھ پر ترس کھائے تو آنچ میرے گنڈاسے پر
جا پہنچتی ہے...... جا۔

قاسمی نے متعدد افسانے لکھے جن میں تنوع ہے۔ ان کے افسانوں میں بالخصوص فسادات پر لکھی گئی کہانیوں میں جذباتیت راہ پا گئی ہے۔ ”گنڈاسا“ کا آخری حصہ بھی جذباتی ہو گیا ہے۔

کرشن چندر کے برخلاف سعادت حسن منٹو کا افسانہ ”بابو گوپی ناتھ“ ادب لطیف جیسی نثر کا شائبہ بھی نہیں رکھتا جبکہ حسن و عشق کا بیانیہ انداز اس دور کے عام افسانہ نگاروں میں بشمول کرشن چندر موجود تھا۔ اس افسانے میں جنسی کاروبار کا ماحول نمایاں کیا گیا ہے مگر جنس زدگی سے شعوری اجتناب ہے۔ کردار ”بابو گوپی ناتھ“ کی رحم دل شخصیت کو طوائفوں کے ماحول میں برتتے ہوئے بھی اسے ملوث یا لتھڑے ہوئے انداز سے بچایا گیا ہے۔ یہی سلوک ’زینت‘ کے کردار سے بھی کیا گیا ہے۔ اصل بات وہ حقیقت نگاری ہے جس سے ’زینت‘ کی شخصیت جڑی ہوئی ہے۔ یعنی عورت کے دل میں دبے ہوئے فطری ارمان۔ ان سے عورت کی جنسی حیثیت کو صاف الگ کر دیا گیا ہے۔ افسانے کی آخری چند سطریں بڑی چابکدستی سے لکھی گئی ہیں۔ وہاں ’منٹو‘ کا کردار اپنا مذاق آپ اڑاتا ہے۔ پھر اچانک سارا افسانہ روشن ہو جاتا ہے۔ منٹو نے ’انگارے‘ کی روایت کو قبول کرتے ہوئے اخلاقیات پر کاری ضرب لگائی ہے۔ اس افسانے سے متاثر ہو کر وارث علوی لکھتے ہیں:

> اسلوب ایسا رہتا ہے کہ اس میں ہر کردار اور ہر واقعہ ڈھل جاتا ہے۔ منٹو کے یہاں اسلوب حقیقت کی گرفت کرنے کا کام کرتا ہے۔ اس کے برعکس مثلاً کرشن چندر کے یہاں ہر کردار، ہر واقعے کی مناسبت سے اسلوب بدل جاتا ہے۔ کیونکہ ہر کردار ہر واقعے کی طرف ان کا رویہ بدل جاتا ہے۔ کرشن چندر نے شاید کوئی افسانہ ایسا نہیں لکھا جس کا واحد متکلم کرشن چندر خود ہوں۔ اس کے باوجود وہ جس طرح اپنے افسانوں میں نمایاں ہیں، منٹو اپنے افسانوں میں موجود ہوتے ہوئے نمایاں نہیں ہے۔

خیر کرشن چندر نے "کالو بھنگی" تو لکھا ہی ہے جس میں کہانی کار کی حیثیت سے وہ خود موجود ہیں۔ مگر یہ بات درست ہے کہ اس میں اپنی جذباتیت اور مقررانہ روش اختیار کرنے کی وجہ سے افسانے میں شامل ہو گئے ہیں۔ ایسی جگہ منٹو نے فنکاری کا ثبوت دیا ہے اور اپنی شخصیت کو جذباتی طور پر شامل کرنے سے بچالے گئے ہیں۔ مجھے یہ کہنے میں باک نہیں کہ افسانوی جذباتیت کے باوجود "کالو بھنگی" کی کردار نگاری "بابو گوپی ناتھ" کی 'زینت' کی کردار نگاری سے بہتر ہے۔ معاشرتی ترقی کا زاویہ دونوں میں موجود ہے حالانکہ "بابو گوپی ناتھ" میں اس کی حیثیت ایک شائبہ کی سی ہے۔

فنکاری کے دوران منٹو اپنے کرداروں کے اندر منتقل ہو کر انھیں خلق کرنے کا حوصلہ رکھتا تھا۔ "سڑک کے کنارے" نسائی کردار نگاری (Ecriture Feminine) کی اچھی مثال ہے۔ یہاں فنکار درد زہ میں مبتلا عورت کے کردار میں ضم ہو جاتا ہے۔

> انگلیاں...... انگلیاں...... اٹھنے دو انگلیاں...... مجھے کوئی پرواہ نہیں...... یہ دنیا چوراہا ہے...... پھوٹنے دو میری زندگی کے تمام بھانڈے...... میری زندگی تباہ ہو جائے گی؟...... ہو جانے دو...... مجھے میرا گوشت واپس دے دو...... میری روح کا یہ ٹکڑا مجھ سے مت چھینو...... تم نہیں جانتے یہ کتنا قیمتی ہے...... یہ گوہر ہے جو مجھے ان چند لمحات نے عطا کیا ہے...... ان چند لمحات نے جنھوں نے میرے وجود کے کئی ذرے چن چن کر کسی کی تکمیل کی تھی اور مجھے اپنے خیال میں ادھوری چھوڑ کر چلے گئے تھے...... میری تکمیل آج ہوئی ہے۔

افسانے کا اسلوب ادب لطیف سے قریب ہے۔ پھر بھی یہ افسانہ ایک اہم تجرباتی حیثیت کا حامل ہے۔ "سڑک کے کنارے" کی ہیئت نسائیت پر مرتکز (Logo Centric) ہے۔

جس طرح منٹو نے بابو گوپی ناتھ میں 'ڈکنٹی نیوٹلی'، 'دھڑن تختہ'، 'اینٹی کی پینٹی پو' جیسے لفظ اختراع کیے اور ان سے مکالموں کے خالی پن کو بھر کر ایک

نیا ڈائمنشن پیدا کیا اسی طرح "پھندنے" میں ان کا اختراعی مزاج ایک نئے اسلوب کی بنا ڈالتا ہے۔ یہ مجرد تصویروں کا سلوک ہے۔

> ایک دن اس کی سہیلی آئی...... پاکستان میل، موٹر نمبر ۹۶۱۲ پی ایل...... بڑی گرمی تھی...... ڈیڈی پہاڑ پر تھے۔ ممی سیر کرنے گئی ہوئی تھیں...... پسینے چھوٹ رہے تھے۔ اس نے کمرے میں داخل ہوتے ہی اپنی بلاؤز اتاری اور پنکھے کے نیچے کھڑی ہوگئی۔ اس کے دودھ ابلے ہوئے تھے جو آہستہ آہستہ ٹھنڈے ہوگئے۔ اس کے دودھ ٹھنڈے تھے جو آہستہ آہستہ ابلنے لگے۔ آخر دونوں دودھ بل بل کر گنگنے ہوگئے اور کنشی لسی بن گئے۔

اس میں رنگ، ذائقہ، حراری کیفیات، جنس، انسانی ابتلا اور تجریدیت کی ملی جلی ہیئت موجود ہے۔ یہ افسانہ روایتی لسانی تشکیل اور بنی بنائی زبان کو توڑنے کے لیے خلق ہوا ہے۔ "پھندنے" کے متعلق افتخار جالب کہتے ہیں:

> ابتدا سے لے کر آخر تک ہر مرحلے میں تمام تفصیلات اس مستقل مقام کو کہ موت آنکھوں کے باہر نکل آنے اور پھندنوں کی گرفت پر مشتمل ہے، چھوتے ہوئے ساتھ لے کر چلتی ہے۔

منٹو کو شہرت ان کے فنی طور پر کمزور افسانے "ٹھنڈا گوشت" سے ملی۔ اس میں بڑی حد تک جنس نگاری تھی۔ ان پر مقدمہ چلا اور وہ اس سے بری ہوئے۔ منٹو نے بہت اچھے افسانے لکھے اور بہت خراب بھی۔ درج بالا کے علاوہ "بو"، "کالی شلوار"، "ہتک"، "کھول دو"، "ٹوبہ ٹیک سنگھ" فنکاری کا اعلیٰ نمونہ ہیں۔ منٹو نے تقسیم ہند اور فسادات کے موضوع پر بھی افسانے لکھے۔

حیات اللہ انصاری کی تخلیقات پریم چند کی روایت پر قائم رہی ہیں۔ مگر یہ ان کے اپنے عہد کی انسانی نابرابری اور معاشرتی پست حالی کے افسانے ہیں۔ انھوں نے "بھرے بازار میں" بے انصاف سماج کے تفاعل کے ساتھ کردار 'رُکھی' کی مجبوری اور لاچاری کی تصویر کھینچی ہے۔ حیات اللہ انصاری کے یہاں معاشرے کی نچلی سطح کی پست حالی پر باریک نظری ہے۔ ان کے قابل لحاظ افسانہ "آخری کوشش" میں خوشنما منظری احساس کے بالمقابل انسانی دکھوں کی

ایک اور داستان لکھ دی گئی ہے۔ 'فقیرا' 'گھسیٹے' اور اس کی 'ماں' کی ہو بہو کردار نگاری ہے۔ بدحال زندگی اور بھوک کی مسلسل مار سے ماں اپنی سدھ بدھ کھو بیٹھتی ہے۔ وہ اپنے پاگل پن میں متواتر، 'باب باب' کہنے اور نوالہ اٹھانے کا اشارہ کرتی رہتی ہے۔ 'فقیرا' اور 'گھسیٹے' کی بے حالی ماں کو بے دردی سے بھیک مانگنے کے آلے (Tool) کے طور پر استعمال کرنے پر راغب کرتی ہے۔ حیات اللہ انصاری ملک کے ایک خاص دور کی صاف عکاسی کرتے ہیں۔

ہم ادوار سے زیادہ رجحانات کو نظر میں رکھتے ہوئے آگے بڑھ رہے ہیں ورنہ منٹو ہی کے زمانے میں لکھنے والے کئی فنکار مل جاتے ہیں جن میں سے کچھ عہد رواں تک افسانہ نگاری کرتے رہے۔ پریم چند کی روایت پر مرتکز ہو کر اپیندر ناتھ اشک نے "کاکڑاں کا تیلی" لکھا۔ دیویندر ستیارتھی نے "گڑیا اور لوری" لکھا جس کی بنیاد لوک کتھا اور لوک گیت پر قائم تھی۔ اختر حسین رائے پوری نے "مجھے جانے دو" اختر اورینوی نے "کلیاں اور کانٹے" صدیقہ بیگم نے "لے پالک" ابراہیم جلیس نے "جانور"، رامانند ساگر نے "آب حیات"، مہندر سنگھ نے "چاندی کے تار"، شفیق الرحمٰن نے "مدوجزر" شمس آغا نے "اندھیرے کے جگنو" اور مدھو سودن نے "اعتراف" اور دوسری کہانیاں لکھیں۔ ان کے علاوہ شکیلہ اختر، دھرم پرکاش آنند، ہنس راج رہبر، صفیہ نقوی، ابوالفضل صدیقی اور دوسرے فنکاروں کے نام آتے ہیں۔

اشفاق احمد نے "گڈریا" لکھ کر اپنی جگہ بنائی۔ میرزا ادیب نے "درون تیرگی" لکھا جو جدید افسانے کا قبل نوشت (Precursor) ہے۔ آغا بابر نے جنس پر مبنی "جیسے کوئی چیز ٹوٹ گئی" لکھا۔ شوکت صدیقی نے ایڈگر ایلن پو کی طرح کی بھوت کی ٹریٹمنٹ والی کہانی (Ghost Story) "سیاہ فام" لکھی جس میں حقیقتاً بھوت نہیں ہے بلکہ ایک عام اور معمولی آدمی کا دکھ ہے۔ قدرت اللہ شہاب نے "ماں جی" لکھا۔ ممتاز مفتی کا "روغنی پتلے" بے شکل کردار اور نئی مکالماتی ہیئت سے مرتب ہوا ہے۔ انھیں کے افسانے "اپرا حویلی" میں Archaism کا ٹریٹمنٹ ہے۔

ضمیرالدین احمد نے ”تشنۂ فریاد“ کی تخلیق کی۔ یہاں ایک عمر رسیدہ مرد کی جوان بیوی اپنی ناآسودہ جنسی خواہشوں کے درمیان (جو فطری ہیں) معاشرتی جنسی بندش کی گھٹن میں مبتلا ہے۔ اس گھٹن سے جنسی آزادی اور بدنامی کی کشمکش کو فن پارہ بنایا گیا ہے ”سوکھے ساون“ کی روح مصنف کا غیر معمولی مشاہدہ ہے۔ اس میں ایک نوجوان اور حسین بیوہ کی امنگ بھری لہروں کو راوی کے خارجی زاویہ سے نقش کیا گیا ہے۔ اس دور میں موضوعات والے افسانوں پر زیادہ زور دیا گیا۔ یہاں آگے پیچھے افسانوی تبدیلیوں کی کئی پرتیں باہم دگر (Over-Lapping) نظر آتی ہیں۔ ان میں راجندر سنگھ بیدی اور عصمت چغتائی اور دوسرے بھی ہیں جن کا ذکر بعد میں آئے گا۔

افسانے کی تکنیک پر خاص توجہ دینے کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا۔ غلام عباس کا ”چشم و چراغ“ تکنیک کی تبدیلی کی اچھی نمائندگی کرتا ہے۔ ایک دائروی عمل کے ذریعے، جو غلام عباس کی پہچان ہے، یہ افسانہ اختتام پر پہنچ کر اپنے آغاز سے مل جاتا ہے۔ افسانہ غیر ضروری بیان کے اخراج کا اعلیٰ نمونہ ہے جس سے صاف صاف شکل نکالی گئی ہے۔ بیان کو اس حد تک کم کیا گیا ہے کہ صرف سرخیوں کی تکنیک کارگر ثابت ہوتی ہے۔ اس طرح ایک خاندان کی اٹھارہ پشتوں کی ترقی اور تنزلی کی داستان ایک چھوٹے سے افسانے میں سما گئی ہے۔ تاریخیت (Historicity) کے زاویے سے ہم بہت کچھ دیکھ سکتے ہیں۔ دائروی عمل کی نامیاتی ہیئت (Organic Form) ”آنندی“ میں بھی موجود ہے۔ معاشرہ اپنے بدلاؤ میں کس طرح دائرہ در دائرہ آگے بڑھتا ہے اور اس کی دلچسپیاں اسے کس طرف لے جاتی ہیں اسے بیانیہ تکنیک میں تراشا گیا ہے۔ یہ افسانہ مصنف کی صلاحیت کا غماز ہے۔

خواجہ احمد عباس نے بھی کفایت لفظی کے شعور سے اپنے افسانوں کی تخلیق کی۔ وہ ترقی پسند زاویہ نظر سے افسانے تحریر کرتے رہے۔ تکنیکی اعتبار سے ”روپے آنہ پائی“ کلنڈر فارم (Calender Form) میں لکھا ہوا بے حد مختصر اور اہم افسانہ ہے۔ یہ اخراجات کی ڈائری ہے جس میں کسی شخص کا تاریخ وار

حساب کتاب ہے اور بس۔ کوئی بیان نہیں۔ قاری کو اس کے عقب میں نہ کہی ہوئی کہانی گرفتار کر لیتی ہے۔ معنی کہانی سے باہر ہیں۔ دو ٹوک انداز میں لکھا ہوا افسانہ "ابابیل" ایک سخت گیر انسان کی نفسیاتی حالت بیان کرتا ہے۔ یہ بے احساس کردار تاناشاہی کا استعارہ ہے۔ احساس کی فطرت (ابابیل اور اس کے بچے) کس طرح انسانی نفسیات کو متاثر کرتی ہے اور آدمی کی سختی کو شفقت میں بدل سکتی ہے اس کا انکشاف کہانی کی روح ہے۔ غلام عباس کے بعد خواجہ احمد عباس نے کہانی گڑھنے کے عمل پر توجہ دی۔

یہاں تک پہنچتے پہنچتے ہمیں نظر آتا ہے کہ چند فنکاروں نے افسانوی نگارش پر اثر ڈالنے کا کام کیا ہے اور دوسروں نے قبول کیا ہے۔ پریم چند، یلدرم، کرشن چندر، منٹو اور غلام عباس اپنا شدید اثر ڈالتے ہیں جبکہ حیات اللہ انصاری، احمد ندیم قاسمی، اپیندر ناتھ اشک اور دوسرے چند اہم افسانہ نگاروں نے اثر قبول کیا۔ کرشن چندر بڑی حد تک اثر قبول کرتے بھی ہیں اور اثر ڈالتے بھی ہیں۔ اپنے عہد اور اپنے سے پہلے کے عہد کے اثرات کسی نہ کسی طرح سے ہر فنکار پر مرتب ہوئے ہیں۔ منٹو ایسا فنکار ہے جس نے اپنے چند قابل قدر افسانوں میں ہر اثر سے چھٹکارا پاکر ایک نیا رخ اختیار کرنے کی کوشش کی۔

کچھ خاص انداز کے افسانے لکھ کر اثر ڈالنے والوں میں عزیز احمد، حسن عسکری، ممتاز مفتی اور ممتاز شیریں کے نام لیے جاتے ہیں۔ عزیز احمد نے فرانسیسی اور جرمن افسانوں کا مطالعہ کیا تھا اور کئی مغربی افسانوں اور ڈراموں کا ترجمہ کیا تھا۔ ان کی تخلیقات میں حقیقت نگاری اور فطرت نگاری (Naturalism) کی کوشش ہے۔ وہ اپنے کرداروں، واقعات اور ماحول کو حقیقی اور واقعی کر دیتے ہیں۔ وہ اس بات کے قائل ہیں کہ جو کچھ جیسا ہے ویسا ہی پیش کیا جائے۔ عزیز احمد کی بین الاقوامیت اور علاقائیت کی جہات ان کی شناخت ہیں۔ شہزاد منظر لکھتے ہیں:

> عزیز احمد کا افسانوی پس منظر جدید یورپ، امریکہ اور ہندستان کی فیوڈل اور بورژوا سوسائٹی رہا ہے۔ انہوں نے حیدر آباد کے جاگیردار طبقے،

بڑے سرمایہ داروں، راجہ مہاراجاؤں اور نوابین کی تعیش پسند زندگی کی عکاسی اس وقت کی جب اردو کے زیادہ تر افسانہ نگار اس سے ناواقف تھے۔

عزیز احمد نے جنس نگاری بلکہ اکثر جنسی اسکینڈل سے افسانوی دلچسپی قائم کرنے کی کوشش کی۔ جنسیت کے ٹریٹمنٹ میں ایک قسم کی دلآویزی ہوتی ہے۔ اس کے ذریعے انھوں نے مغربی اور مشرقی کلچر کا پردہ فاش کیا یا اس کا آئینہ دکھایا۔ انھوں نے وقت کے بہاؤ کو اسیر کرنے کی کوشش کی۔ عزیز احمد نے ایک طرح کی افسانوی تاریخیت کو جنم دیا۔ "مدن سینا اور صدیاں" ہندیورو پیائی کلچر کا Chemirat ہے جس میں زمانے کے مختلف ادوار کو سرت ساگر کی ایک کتھا کے پیٹرن کے اوپر خلق کرتے ہوئے اس میں اس قصے کو مدغم کردیا گیا ہے۔ یہ افسانہ، "زریں تاج" اور "تصور شیخ" ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔ عزیز احمد کا پرتو قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری پر صاف نظر آتا ہے۔ کچھ "مدن سینا اور صدیاں" کا سا معاشرہ، کچھ اسی طرح کی وقت گزراں والی تاریخیت قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی ہے۔ انتظار حسین کے فن میں سرت ساگر اور دوسری کتھاؤں کا استعمال شاید عزیز احمد کی ہی افسانوی تحریک ہے۔ انور عظیم کے سلسلے میں وثوق سے نہیں کہا جاسکتا کہ ان کے فن میں عزیز احمد جیسی کیفیات موجود ہیں۔ عزیز احمد کے یہاں پریم چند اور انگارے کے اثرات نظر نہیں آتے ہاں سجاد حیدر یلدرم اور نیاز فتح پوری کی تحریروں کا عکس دیکھا جا سکتا ہے۔

حسن عسکری کا افسانہ "حرام جادی" نئے اسلوب اور نئی ہیئت کی جانب بڑھتا ہوا ایک قدم ہے جس میں داخلی اور خارجی شدائد اور کیفیات کے ساتھ خیال کے آزاد تلازمے (Free Association of Thought) کو طنزیہ انداز میں برتا گیا ہے جس سے صورت حال کی آئرنی ابھر گئی ہے۔ باریک مشاہدہ ہے، بڑھتی ہوئی آبادی کا ماحول پراثر ہے، کثافت ہے، بیزاری اور جھلاہٹ ہے، دل و دماغ پر ہتھوڑے پڑ رہے ہیں۔ مڈوائف کی کردار نگاری میں چابک دستی سے کام لیا گیا ہے۔ یہ واقعہ نگاری کا افسانہ نہیں ہے۔ سب کچھ صورت حال ہے۔ واقعات اور حالات کو پس پشت رکھتے ہوئے مڈوائف کی ذہنی رو اور احساساتی

تکلیفوں کے درمیان یادوں کے سہارے اور دل و دماغ کو تازہ دم کرنے کی کشمکش کا پر کشش سلوک ہے۔ اس افسانے کے اسلوب نے اردو کی افسانوی دنیا کو متاثر کیا۔ افسانے کے ترقیاتی پہلو کو بھی نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ سمجھ میں نہیں آتا کہ ترقی پسند حلقوں نے اس افسانے کو شرف قبولیت کیوں عطا نہیں کیا۔ شعور کی رو اور خارجیت کے تضاد و تصادم پر لکھی ہوئی کہانی "چائے کی پیالی" اپنا نقش چھوڑتی ہے۔

ممتاز شیریں کا افسانہ "میگھ ملہار" شدید تخلیقی تحریک کے زیر اثر لکھا گیا۔ "انگڑائی" جو ہم جنسی کی بنا پر لکھا گیا، اپنے دور میں بے حد مقبول ہوا۔ حسن عسکری اور ممتاز شیریں نے اپنے افسانوں سے زیادہ افسانوی تنقید کے ذریعے آنے والے دور پر اثر ڈالا۔

افسانہ نگاری کے ہراول دستے میں سید رفیق حسین کی حیثیت بالکل جداگانہ ہے۔ وہ اپنے عہد کی افسانہ نگاری سے غیر مطمئن تھے اور افسانہ کیا ہوتا ہے اسے نمایاں کرنے کے لیے اپنی تحریروں کا آغاز کیا۔ نتیجہ میں قارئین کے لیے نہ صرف علامتی اور تمثیلی کہانیاں لکھیں بلکہ افسانوں میں جانورستان (Bestiary) کے تحت تخلیقات سے ایک نئی جہت پیدا کی۔ جانور کے کردار کا تخلیقی رجحان بعد میں آنے والے فنکاروں میں نظر آیا۔ فنی اعتبار سے "کلوا" "فنا"، "گڈھا نہیں بھرتا"، "نیم کی نمکولی" اور "آئینۂ حیرت" ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔ "آئینۂ حیرت" کی تخلیق سے اندازہ ہوتا ہے کہ سید رفیق حسین نے علامتی افسانے کی صحیح معنوں میں بنا ڈالی۔

یہ ہراول دستہ اسی وقت اپنا کام کر رہا تھا جبکہ منٹو، بیدی اور عصمت جیسے فنکار اپنے افسانوی عروج (Zenith) پر تھے۔ افسانہ نگاری کے میدان میں منٹو کے برابر ہی بیدی کی اہمیت تھی۔ حالانکہ زبان کے اعتبار سے بیدی کے یہاں خامیاں تھیں مگر بیدی کرداروں کی نفسیات پر توجہ مرکوز کرنے کے ساتھ ساتھ فنی ہیئت کی اہمیت سے بے خبر نہیں تھے۔ انھوں نے منٹو کی طرح فنکاروں کی نئی پیڑھی پر اثر ڈالا۔ وہ انسانی فطرت، خاص طور پر عورت اور مرد

کے طبعی رویوں (Behaviours) کی پہچان کو مہارت کے ساتھ پیش کرنا جانتے تھے۔ ان کا افسانہ "متھن" جنسی زاویے سے اپنے کردار "کیرتی" کی ابتلا کو فنی چابک دستی سے پیش کرتا ہے۔

> تیز سانسوں کے بیچ مگن تکلے نے بوری کی رسیاں کاٹیں اور کچھ وارفتگی سے ٹاٹ کو شلپ پر سے ہٹایا۔ اب شلپ سامنے تھا۔ پرفکٹ...... مگن نے اسے دیکھا تو اس کے گلے میں لعاب سوکھ گیا۔ اس کا خیال تھا کہ کیرتی اس کے سامنے شلپ کو نہ دیکھے گی مگر وہ وہیں کھڑی تھی۔ اس کے سامنے کسی بھی ہیجان سے عاری۔ شلپ میں کی عورت تکمیل (Orgasm) کو پہنچ رہی تھی، جب کہ مرد خود رفتگی کے عالم میں اسے دونوں کاندھوں سے پکڑے ہوئے تھا، جسے مگن تکلے نے توجہ سے نہ دیکھا۔ وہ شاید اسے فرصت میں دیکھنا چاہتا تھا۔ "کتنے پیسے چاہئیں آپریشن کے لیے؟" اس نے پوچھا۔ "آپریشن کے لیے نہیں۔ اپنے لیے" "اپنے لیے؟ ماں......" "مر گئی...... کوئی ایک ہفتہ ہوا۔" مگن نے اپنے چہرے پر دکھ اور افسوس کے جذبے لانے کی کوشش کی۔ مگر شاید کیرتی نہ چاہتی تھی۔ اس کے ہونٹ ویسے ہی بھینچے ہوئے تھے۔

کردار نگاری کے ساتھ ہیئت سازی پر وہ خاص توجہ دیتے ہیں۔ افسانے میں پلاٹ تو ہوتا ہے مگر زیادہ زور اظہار بیان پر صرف ہوا ہے جس میں پس پردہ طنز کی کاٹ ہوتی ہے۔ بیدی ایک مشکل فنکار تھے۔ "متھن"، "ترمنس سے پرے"، "ایک باپ بکاؤ ہے"، "اپنے دکھ مجھے دے دو" اور "لاجونتی" ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔ وہ انسان کے طبعی رویئے کو اپنے فن میں خاص مقام دیتے ہیں۔ بیدی اپنے افسانوی فن کے ذریعہ Demonstrate کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی معاشرتی انفرادیت کے برخلاف بیدی نے افسانوی کردار کی جبلّی اور حسی انفرادیت پر توجہ مرکوز کی۔ پیچیدہ حیاتی عوامل کا بیان انھیں جدید افسانوی جہتوں سے قریب تر کردیتا ہے۔ وہ استعارہ سازی سے کام لیتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ کے مطابق:

> راجندر سنگھ بیدی کے کردار اکثر و بیشتر محض زبان و مکان کے نظام میں مقید نہیں رہتے بلکہ اپنے جسم کی حدود سے نکل کر ہزاروں لاکھوں برسوں کے انسان کی بولی بولنے لگتے ہیں۔ اس طرح ایک معمولی واقعہ، واقعہ نہ رہ کر انسان کے ازلی اور ابدی رشتوں کے بھیدوں کا اشاریہ بن جاتا ہے۔ بیدی اس سے پہلے بھی عمرانیاتی معاہدوں کے تحت دیے گئے انسانی رشتوں کے ناموں کے بارے میں سوال اٹھا چکے ہیں اور شادی کے مرکزی ادارے کی سماجی نوعیت اور معنویت کو معرض بحث میں لا چکے ہیں۔

ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے ان کا بیان پیچیدہ حیاتی اشیا کا بوجھ اٹھائے ہوئے دشوار راہوں سے گزر رہا ہے اور فنکار ان سے دب جانے کے بجائے طنز کا وار کرتا جا رہا ہے۔

عصمت کی کہانیوں میں پلاٹ ہوتا ہے مگر اس کی حیثیت ضمنی ہوتی ہے۔ وہ اصل کام بول چال کے لفظوں، لہجوں، مکالموں اور طرز بیان سے لیتی ہیں۔ عورت ہونے کے ناطے صنف نازک کی جنسی حقیقت سے واقفیت کے باعث خاندانوں کی اندرونی نفسیات پر ان کی دسترس ہے۔ عورتوں، بچیوں اور لڑکیوں کے آپسی رشتوں کے قریبی مشاہدوں نے کہانیوں میں جان ڈال دی ہے۔ "گیندا" écriture feminine (نسائی فنکاری) کی اچھی مثال ہے جس میں لہجہ اور احساس کی نسائیت لطف دیتی ہے۔ "گیندا" میں واحد متکلم راوی کی حیثیت سے ایک چھوٹی بچی کا کردار ہے جس کی سہیلی "گیندا" اس سے بڑی ہے۔ دونوں چھپ چھپ کر گھونگھٹ کاڑھنے اور دلھن بننے کا کھیل کھیلتی ہیں۔ کہانی آگے بڑھ کر "بھیا" کی جنسی نفسیات بھی ابھارتی ہے مگر واحد متکلم "بھیا" کے جنسی رویے کو سمجھنے سے قاصر ہے۔ واحد متکلم کی سہیلی جو اس سے بڑی ہے یعنی "گیندا" کی شادی ہو جاتی ہے اور وہ جلد ہی بیوہ ہو جاتی ہے۔ "بھیا" کی جنسی دلچسپی کی بنا پر وہ ایک بچے کو جنم دیتی ہے۔ پھر معاشرے کا رد عمل ہے۔ پھر بھی واحد متکلم نسوانی تقاضوں کے تحت گیندا کے بچے کو دیکھنے اس کے گھر جاتی ہے اور بچے کو گود میں لے کر خوش ہو جاتی ہے۔ بچیاں دلھن بننے کا خواب کیوں دیکھتی ہیں؟ لڑکیوں کے فطری تقاضے کیا ہیں؟ وہ ماں کیوں بننا چاہتی ہیں؟ کیا یہ

تخلیق کی جبلت ہے؟ نسائی کرداروں کی سچی تصویر اتارنے میں عصمت طاق ہیں۔ عصمت کی کہانیوں میں جنسی ٹریٹمنٹ عموماً موجود ہوتا ہے۔ ان کے انداز بیان میں روزمرہ محاوروں کے علاوہ ایک پرلطف (Delicious) مزا ہوتا ہے۔ عصمت کی اچھی کہانیوں میں "لحاف" (جو ان کا مشہور افسانہ ہے) "گیندا"، "چوتھی کا جوڑا"، "دوزخی" شامل ہیں۔

عصمت کے بعد آنے والی خواتین افسانہ نگاروں میں قرۃ العین حیدر، اختر جمال، بانو قدسیہ، خدیجہ مستور، جیلانی بانو، ہاجرہ مسرور وغیرہ نے جنسی ٹریٹمنٹ کے علاوہ معاشرتی افسانے لکھے۔

بلونت سنگھ نے عصمت چغتائی اور احمد ندیم قاسمی کے دور میں مگر کسی خاص حلقے یا نظریے کے لیبل کے بنا کہانیاں تحریر کیں جس کی وجہ سے ان کے فن کو عموماً نظرانداز کیا گیا۔ موضوعی اعتبار سے سے بلونت سنگھ نے پنجاب کی سرزمین اور اس کی فضا سے تشکیل ہونے والے کرداروں کو تراش کر اپنی کہانیوں کو جوہر بخشا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا افسانہ "گنڈاسا" بھی اس صفت سے متصف ہے۔ بلونت سنگھ اپنے کرداروں کی انفرادیت بہت نوکیلے اور واضح انداز میں ابھارتے ہیں۔ اکثر ان کے کرداروں میں مختلف عمروں کی تصویریں ان کے ذہنی رویوں سے نقش ہوتی ہیں۔ ان کے کردار خارجی ماحول کے مشاہدے اور فردیت کی دروں بینی کا فطری اور تخلیقی امتزاج پیش کرتے ہیں جنھیں ان کا قلم لطیف حس کے ساتھ نقش کرتا ہے۔ اس بات کی اچھی مثال افسانہ "گوبندی" ہے۔ ان کی کہانیاں ایک خاص مردانہ (Phallo-centric) ماحول میں سانس لیتی ہیں، جہاں طاقت اور دلیری ہوتی ہے، فتح یا پسپائی ہوتی ہے۔ ان کے نسوانی کردار بھی لب و لہجے کی اسی فضا میں منعکس ہوتے ہیں جہاں حسن کی دلکشی ہے۔ "جب اس کی کالی پتلیاں گھنے بادلوں کی سی پلکوں کے سائے تلے ادھر ادھر حرکت کرتیں تو اس کی آنکھوں کے گوشے تیز دھار والے نوک دار خنجروں کی مانند چمکتے تھے۔" (گوبندی)

بلونت سنگھ نے پنجاب کے کرداروں کے ذریعے اردو افسانے کو ایک

نئے لہجے سے آشنا کراتے ہوئے کہانی پر قادر ہونے کی ایک مثال قائم کی۔ علاقائیت کی نمائندگی "گرنتھی" میں بڑی خوبی سے ہوئی ہے۔ اس بھرپور کہانی میں بلونت سنگھ کا فن اپنا جوہر پیش کرتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے سب کچھ قاری کے سامنے بلکہ اس کی شمولیت کے ساتھ پیش آیا ہے۔ "جگا" ان کی نمائندہ کہانی ہے۔ "دیمک"، "پنجاب کا البیلا" اور "پہلا پتھر" ان کی مخصوص کہانیاں ہیں۔ کہانیوں کی ٹھیٹ اور حقیقی علاقائیت کے فروغ کے لیے منفرد اسلوب کا استعمال بلونت سنگھ کی شناخت ہے۔

قرۃ العین حیدر کے دور سے افسانہ نگاری میں نئی طرح کی تبدیلی نظر آنے لگی تھی۔ بلونت سنگھ کی مکانیت کے بعد قرۃ العین حیدر نے افسانے کو زمانی جہات میں پہنچا دیا۔ انھوں نے افسانے کو تاریخ کی زبان دی۔ یہ ۶۵ء کے بعد آنے والی افسانوں کی تکنیکی تبدیلیوں کی بشارت تھی۔ حالانکہ قرۃ العین حیدر نے موضوع کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیا مگر زمانی انداز کے بیانیے کو معاشرتی تاریخیت کے ساتھ قائم کرنے میں انھوں نے بڑا رول ادا کیا۔ اغلب ہے کہ یہ طور انھیں عزیز احمد کے تجرباتی افسانے "مدن سینا اور صدیاں" اور "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" سے حاصل ہوا۔ آگے چل کر عزیز احمد کے افسانوں کا اثر انتظار حسین پر بھی ہوا جنھوں نے داستانوں اور کتھاؤں کی نگارش سے جدید افسانے لکھے۔ حسن عسکری، ممتاز شیریں، ممتاز مفتی اور دوسروں نے بھی جدید افسانے کی راہ ہموار کی۔ موضوعی اعتبار سے قرۃ العین حیدر کا افسانہ "ہاؤسنگ سوسائٹی" تقسیم ہند کی تصویر کشی گزرے ہوئے وقت کی شکل میں کرتا ہے۔ یہ افسانہ تکنیک کے لحاظ سے روایتی افسانوں سے مختلف ہے۔ اس میں زمانی، مکانی اور معاشرتی سیال پن ہے۔

> دفعتاً ایک بھیانک دھماکہ ہوا اور سامنے کے اس رنگین سنیما اسکوپ نظارے کے پرخچے اڑ گئے۔ سیاہ دھواں اور سرخ شرارے ساری فضا میں رقصاں تھے۔ بہت دور ایک مہیب جوالا مکھی نے آگ اگلنا شروع کی۔ گرم گرم دہکتا ہوا لاوا بہتا ہوا سارے میں پھیل گیا۔ آتش فشاں کی گڑگڑاہٹ،

> زلزلے کے دھماکوں، آرکسٹرا کے سروں، راک این رول کے شور، قہقہوں اور گلاسوں کی کھنکھناہٹ سے گزرتی ہوئی مدھم اداس، خوبصورت آواز ثریا کے کانوں میں گونجی...... ماضی کی محل سرائیں جل کر راکھ ہوئیں۔ مگر ابھی اس ملبے کی بنیادوں پر دونوں ملکوں میں نئی بورژوازی کے نئے محل کھڑے ہوں گے۔ کل کے جاگیردار کی جگہ آج کا سرمایہ دار حاصل کرے گا۔

"ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی" میں قرۃ العین حیدر نے وقت کو تھیم کی طرح برتا ہے۔ افسانہ نگاری محض تکنیک یا اس کی تبدیلی نہیں ہے بلکہ اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ اس تبدیلی سے افسانہ کتنا جاندار ہو گیا ہے۔ "ہاؤسنگ سوسائٹی" کی کامیابی اسی بات پر منحصر ہے۔ افسانے میں خامیاں ہیں مگر وہ پس پشت رہ گئی ہیں۔ مکانیت کے تغیر کے ساتھ قرۃ العین حیدر وقت کے سیلاب کی جس عمدگی سے تصویر کھینچتی ہیں وہ دیکھنے کے قابل ہے۔ 'فوٹوگرافر'، "سینٹ فلورا آف جارجیا"، "روشنی کی رفتار"، "نظارہ درمیان ہے" اور "ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی" معاشرتی تاریخیت کی اچھی مثال ہیں۔ آخرالذکر افسانہ جدید افسانے کے زمرے میں آتا ہے۔ اس کا اسلوب نگارش اسی طرز کا ہے۔ روایتی جمود میں ان کے فن سے تازگی کا احساس بیدار ہوا۔

افسانوی فنکاری میں تبدیلی کی خواہش رام لعل کے افسانوں میں بھی نظر آتی ہے۔ ان کے یہاں عموماً مقناطیسی کشش یا دوری پیدا کرنے کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ مقناطیسی سروں (Poles) کی طرح کھنچاؤ یا پرے ڈھکیلنے جیسا عمل ان کے افسانوی کرداروں کو اپنے حلقہ میں لے لیتا ہے۔ "لمحوں کی دہلیز میں" مکانی علاحدگی اور جنسی ناآسودگی سے پیدا شدہ دوری Magnetic Repulsion جیسی چیز ہے۔ "تماشا" میں ذہنوں اور احساسات کا Polarisation ہے۔ چند دوسرے افسانوں میں عورت میکے کی طرف کھینچی ہوئی ہے۔ رام لعل کا افسانہ "چاپ" ان کا نمائندہ افسانہ ہے جس میں ذات کا ٹوٹاؤ نقش ہوا ہے۔ ان کے افسانے "چمار" میں بھی مقناطیسی عوامل موجود ہیں گو کہ یہ روایتی طرز میں لکھا ہوا ترقی پسند افسانہ ہے جو پانچویں دہائی میں لکھا گیا تھا۔ آٹھویں دہائی میں لکھا گیا

"دوزخ سے واپسی" رام لعل کے طویل تکنیکی سفر کی نمائندگی ہے۔ یہ تخلیق اینٹی ڈائیلاگ کا نمونہ ہے۔ قرۃ العین حیدر کی طرح رام لعل کے یہاں بھی معاشرتی صورت حال نقش ہوتی ہے۔ مگر وہ فرد کی منفرد خاصیتوں پر توجہ کرتے ہیں۔ "اکھڑے ہوئے لوگ"، "ایک شہری پاکستان کا"، اور "قبر" بھی ان کے بہترین افسانے ہیں۔

جوگندرپال کے ہاں بیانیہ اور ہیئت سازی میں نیا رنگ اور نیا ادراک پیدا کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ ("نازائیدہ"، "تخلیق")۔ "نازائیدہ" کی ہیئت اڑی اڑی سوچ کے ساتھ مکالماتی ہے۔ اس میں عہد حاضر کی بدلی ہوئی شکل نظر آتی ہے۔ "چہار درویش" میں انسانی کردار کی جگہ درختوں کو کردار بنایا گیا ہے۔ یہاں درخت استعارے ہیں جو انسانوں کی طرح کلام کرتے ہوئے طبعی رویّوں کا اظہار کرتے ہیں۔ وہ مشاہدہ کرتے ہیں مگر اپنی جگہ سے ہل نہیں سکتے۔ درختوں پر اچھلتے ہوئے بندروں کی راہ سے نسلی خلیج کا اظہار ہوا ہے۔ جوگندرپال کے افسانے "پاتال" اور "بازدید" میں ذات کے کرب کی نمائندگی ہے۔ فنکاری کے لحاظ سے ان کا بیانیہ افسانہ "جادو" اہم ہے جس میں نوکرانی کی ذات لہولہان ہے اور اس کا کرب خارجی حیثیت سے ابھارا گیا ہے۔ اس میں شعور کی رو کا ٹریٹمنٹ افسانوی بیان کے مسئلے کو حل کرتا ہے۔ ذات کا کرب پاگل پن (Schizophrenia) حدود میں پہنچ جاتا ہے۔ انھوں نے افسانچے (Mini Stories) لکھنے کے تجربے کیے۔ "کتھانگر" اور "تخلیق" اس کی مثال ہے۔

ساٹھ پینسٹھ کے درمیان افسانے میں ایک لہر جدیدیت کی داخل ہوئی۔ جدیدیت ایک نئی تحریک تھی جسے "سوغات" (محمود ایاز)، "شب خون" (شمس الرحمٰن فاروقی)، "اوراق" (وزیر آغا)، "سطور" (کمارپاشی)، "اظہار" (باقر مہدی)، "آہنگ" (کلام حیدری) اور دوسرے جریدوں اور ادیبوں کے ہاتھوں فروغ حاصل ہوا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے برصغیر میں جدیدیت کو حد منتہی تک پہنچایا۔ "شب خون' میں مشکل، پیچیدہ اور داخلیت پر منحصر افسانے چھپ رہے تھے۔ اس کا چہرہ حد درجہ جدید تھا جس پر محمود ایاز نے کہا تھا کہ دوسرے قسم کے

مضامین سے ”شب خون“ کو متوازن کرنا چاہیے۔ جدیدیت کی تحریک ترقی پسند مقصدی ادب سے انحراف اور نئی تبدیلیوں کی ضرورت تھی۔ مقصدی ادب میں پروپیگنڈا، نعرہ بازی، سیاسی تبلیغ، رومانیت، جذباتیت یا یک سطحی حقیقت نگاری داخل ہوگئی تھی۔ یہ ادبی جمود تھا جس سے رد عمل کا انداز جدیدیت میں شامل تھا۔ پھر کچھ ہی دنوں میں جدیدیت سے منکر ادیبوں نے آواز اٹھائی کہ کہانی مر چکی ہے۔ مگر ایسا نہیں ہوا۔ اس بات کی تصدیق کے طور پر میں نے اپنا تفصیلی مضمون ”نئی افسانوی تقلیب“ (۷۸-۱۹۷۷) لکھا۔ پھر الہ آباد میں پروفیسر سید محمد عقیل اور علی احمد فاطمی نے افسانوی ادب پر ملک گیر سمینار (۱۹۷۹) کرایا۔ جلد ہی ایک بڑے پیمانے پر دلی میں پروفیسر گوپی چند نارنگ نے افسانے پر بین الاقوامی سمینار (۱۹۸۰) منعقد کیا۔ ان سمیناروں میں بیشتر افسانہ نگاروں اور نقادوں کو اکٹھا کیا گیا تھا۔ انھیں براہ راست سنا گیا اور بحث اور مباحثے کے در وا ہوئے۔

جدیدیت کی تحریک جیمز جوائس، کافکا، کامیو، سارتر، راب گریے اور دوسرے مغربی فنکاروں سے متاثر تھی۔ کردار نگاری پر کم توجہ کرنے، کرداروں کو منہا کرنے، زمان و مکان کی الٹ پلٹ، پلاٹ سے گریز، بیانیہ کی توڑ پھوڑ کرنے کی کوششیں ہوئیں۔ نئی ہیئتی تشکیلات پر قائم افسانے لکھے گئے۔ نئے اسالیب تراشے گئے یا قدیم اسالیب کی بازیافت کی گئی۔ جدید فن اپنا قاری (Narratee) متشکل کرنا چاہتا تھا۔

دیویندر اسر نے پہلے ترقی پسندی کے زیر اثر سماجی اور احتجاجی کہانیاں لکھیں، پھر وہ جدیدیت کی طرف راغب ہوئے۔ نفسیات کے اعتبار سے اسر پر فرائڈ سے زیادہ یونگ کا اثر ہے۔ ان کے فن میں وجودیت اور مشرقی اور مغربی ادب کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ انھوں نے گہرے تفکیری اور حساس طریق کار سے مشرقی کلچر کی دیومالائی شعریات کو قائم کرنے کی کوشش کی۔ ان کے جدید افسانوں میں ”مردہ گھر“ اور ”میرا نام شنکر ہے“ اہم حیثیت رکھتے ہیں جن میں وجودیت کا پختہ رنگ ہے۔ دونوں افسانے قاری کو کسی بات کی طرف منتقل

کرتے ہیں۔ ”مردہ گھر“ میں ’بڑے لڑکے‘ کے دباؤ کا بھرپور استعارہ ہے۔ ’بڑا لڑکا‘ اپنے سے ’چھوٹے معصوم لڑکے‘ کے اعصاب پر تسلط قائم کرکے اسے لاحاصل اور مردہ بنا دیتا ہے۔ پوری کہانی ایک استعارہ ہے۔ ”میرا نام شنکر ہے“ میں عصر حاضر کی میتھ میٹیکل اکزسٹنس (ہندسی بے شکلی) پر طنز کیا گیا ہے۔ آج کا فرد کس قدر اسیر ہندسہ ہے کہ اس میں اپنے وجود کی پہچان کھو چکا ہے۔ دنیا کا ریاضی حربہ انسانی وجود کو بے چہرہ بنا ڈالنا چاہتا ہے۔ آدمی کا اصل وجود حکایتی اور دیومالائی ہے، ”شیولنگ کی طرح یونی سے اٹھتا ہوا، آکاش کی طرف بڑھتا ہوا“۔ شاید یہی دردمندی انتظار حسین کو داستانی بازیافت کی طرف لے گئی۔ دیویندر اسرّ کا خود اپنے مقصدی ادب سے گریز آدمی کی انھیں خلقی پہنائیوں کی وجہ سے ہے۔ آگے چل کر اسرّ نے ”پرچھائیوں کا تعاقب“، ”جنگل“، ”جیسلمیر“، ”آرکیٹیکٹ“ اور ”خوشبو بن کر لوٹیں گے“ جیسے علامتی، تجریدی اور بین المتنیت (Inter-Textuality) کے افسانے لکھے جن میں داخلیت اور خارجیت کا امتزاج ہے اور سر ریئلزم، اسطوریت اور میجک ریئلزم کی نمائندگی ہے۔ نہ جانے کیوں اسرّ کا نام اتنا ابھر کر نہیں آیا جتنا کہ انتظار حسین اور انور عظیم کا نام نمایاں ہوا۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ اسرّ نے کم لکھا۔

اس درمیان انتظار حسین اپنی فنی کاوشوں کو بالکل ہی مختلف شعور کی سطح پر لے آئے۔ خواب کی داخلیت کی بنا پر انتظار حسین کا افسانہ ”سیڑھیاں“ قاری کو متوجہ کرتا ہے۔ محمد عمر میمن نے اس کا تجزیہ کرتے ہوئے مصنف کی داخلی محرکات پر بحث کی ہے۔ انتظار حسین نے افسانوی تمثیل کی جانب توجہ دی اور نفسیاتی طریق کار کا دامن ہاتھ سے جانے نہ دیا۔ ”وہ جو کھوئے گئے“، ”وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے“، ”شہر افسوس“، ”آخری آدمی“، ”رات“ اور ”دیوار“ تمثیلی پیرائے میں لکھے گئے ہیں۔ یہ افسانے عصر حاضر پر طنز کرتے ہیں۔ انتظار حسین نے داستانی طرز تحریر سے اپنی شناخت بنائی۔ اس دور سے قبل کے فنکار مغربی عالمیت کا انطباق کرنے کے لیے روسی ادیبوں مثلاً چیخوف، دوستوفسکی اور ٹالسٹائے وغیرہ کے اثرات قبول کر رہے تھے اور منٹو، بیدی، عصمت، ممتاز مفتی

وغیرہ کی جنس نگاری کے پیچھے ڈی ایچ لارنس، جوائس وغیرہ کا اثر تھا۔ انتظار حسین نے ٹھیٹ مشرقیت اور مشرقی طرز اظہار کی تلاش میں داستانی اسلوب کی ازسر نو طرح ڈالی۔ انھوں نے حافظے کی بازیافت کے لیے نہ صرف الہامی کتابوں کی تمثیلوں کا سہارا لیتے ہوئے اپنے دور کی معنویت تلاش کی بلکہ ہندستانی دیومالا اور سمیری اور بابلی اساطیر کے ساتھ اسلامی روایات کے ڈانڈے ملاتے ہوئے ان کا عطر کشید کرنے کی کوشش کی۔ یہ ایک بالکل اچھوتا تکنیکی تجربہ تھا جس میں ساری فضا اور ماحول مشرقی تھا۔ انتظار حسین کا افسانہ "کچھوے" جاتک کتھا کے رنگ میں لکھا گیا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی زبان پر بھی شبہ ہوتا ہے کہ یہ اردو ہے یا ہندی۔ مثال کے طور پر:

> ہے وِدّیا ساگر، بھکشو ست پتھ سے پھر گئے ہیں۔ تتھاگت کے بنائے ہوئے نیموں کا پالن نہیں کرتے۔ پیڑ کی چھاؤں چھوڑی، چھتوں تلے اونچی کھاٹوں پر آرام کرتے ہیں۔ ایک سنگھ کے اندر کتنے سنگھ بن گئے اور کتنی منڈلیاں پیدا ہو گئیں۔ ہر منڈلی دوسری منڈلی کی جان کی بیری ہے۔ تو پلٹ چل اور انھیں سکشادے کہ تو ہمارے بیچ گُنی اور گیانی ہے۔

اس میں ٹھیٹ ہندی بلکہ سنسکرت لفظیات کا اسلوب ہے۔ مگر شاید ہم اسے اردو کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ یہ الفاظ شدھ اور کرشٹ قسم کے نہیں ہیں اور بول چال والے ہیں۔ "واپس"، "کشتی" اور "کچھوے" تمثیلی اسلوب کی نمائندہ کہانیاں ہیں۔ "کچھوے" اور "پتے" میں دیومالا کا استعمال ہے۔ گوپی چند نارنگ کہتے ہیں:

> حالیہ دور کی بہترین تمثیلی کہانی بہرحال 'کشتی' ہے۔ اس میں قدیم سامی و اسلامی روایتوں اور ہندستانی دیومالائی حکایتوں کو تخلیقی طور پر مربوط کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

انتظار حسین نے داستانی اور دیومالائی طرز بیان سے ہٹ کر بھی کچھ اچھی کہانیاں لکھی ہیں۔ "وہ جو کھوئے گئے"، "سیڑھیاں"، اور "شرم الحرم" میں انسان کو عالمی تناظر میں پیش کیا گیا ہے اس لیے کہ اس میں ملکی اور جغرافیائی

سرحدیں پھلانگی جاتی ہیں۔ منٹو کے "ٹوبہ ٹیک سنگھ" اور قرۃ العین حیدر کے "ہاؤسنگ سوسائٹی" کی طرح انتظار حسین کے یہ افسانے بین الاقوامی تحریروں کے زمرے میں آئیں گے جس سے جغرافیائی حدود پر سوالیہ نشان قائم ہوتا ہے۔

انتظار حسین کے برخلاف انور عظیم کے افسانے اساطیر اور اسلامی روایات کے ٹوٹاؤ اور اس سے گریز کا نقش پیدا کرتے ہیں۔ انور عظیم نے افسانے کے اسلوب کو منقلب کرنے کا جو براہ راست بیڑا اٹھایا تھا اس پر وہ پوری طرح حاوی نہیں ہوپائے ورنہ جو توڑ پھوڑ بعد میں چل کر انور سجاد اور بل راج مین را نے اختیار کیا وہ انور عظیم کے ہاتھوں ہی انجام پاجاتا۔ انور عظیم کے افسانے انہدام وغیرہ کی طرف اشارہ تو کرتے ہیں مگر ان کا فن خود انہدام کا مظہر نہیں بن پاتا۔ اس کی وجہ انور عظیم کی فکری جہت ہے۔ وقار عظیم نے انھیں جو 'فکر کی آنچ' پیدا کرنے کا مشورہ دیا تھا شاید اس نے یہ نقصان پہنچایا ہے۔ وقار عظیم کی بہت سی باتیں کھوکھلی ہیں۔ وہ فکریات و جذبات اور حسی ادراک میں امتیاز نہیں کرپاتے۔ وہ دہرا دہرا کر ایک ہی طرح کی باتیں ہر فنکار کے ساتھ کرتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ نیا فن ان کی گرفت سے دور رہا، تفہیم تو درکنار، انتظار حسین، اسرٰ، قرۃ العین حیدر، انور عظیم وغیرہ نئی تبدیلیوں کے ساتھ ان کے عہد میں موجود تھے۔ انور عظیم کی یہ عطا کم نہیں کہ آنے والوں کے لیے اپنے پیروں کو راہ سے لہولہان کیا۔ مثلاً "سات منزلہ بھوت" میں فنی طور پر وہ ادب لطیف جیسی نثر کی دھجیاں اڑانے کی راہ پر آجاتے ہیں مگر اس عمل پر شدت سے پل پڑنے کے بجائے وہ جذباتی نثر اور سخت کوش زندگی کی نثر کی باہم آمیزش سے کام چلانے لگتے ہیں۔ یہ دو پیٹرن ہیں جن کو واضح طور پر الگ الگ متصادم کرنے کے بجائے جذباتی سہل انگاری کے ساتھ ایک کو دوسرے میں سموتے جاتے ہیں۔ (ایک پیٹرن فکر کا ہے اور دوسرا جذبے کا ہے) مثلاً

آؤ، ایک بار، آخری بار، میرے ٹھنڈے ہونٹوں پر اپنے ہونٹ رکھ دو۔ میرے ہونٹوں پر، جس کی لاش پر چوہے دوڑ رہے ہیں، جس کی انگلیوں

کو تیل چٹے چاٹ رہے ہیں، جس کے سرہانے جھینگر بول رہے ہیں، جسے
چاند حیرت سے دیکھ رہا ہے اور ڈر کر جھپٹتے بادلوں کی طرف بھاگ رہا ہے۔

انور عظیم نے کہانی کی نئی ضرورت پر زور دیا۔ اچھی زبان کے ساتھ اظہار پر دسترس حاصل کی۔ ''کولمبس اور کلیشے''، ''آخری رات''، ''قصہ ایک رات کا''، ''گورستان سے پرے'' اور ''مردہ گھوڑے کی آنکھیں'' ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔

غیاث احمد گدی کا فنی نقطہ نظر نفسیاتی ہے۔ غواصی اور دروں بینی کا ایک خاص انداز ان کی پہچان ہے۔ اکثر ان کے افسانوں میں شعور اور تحت الشعور یادوں کی راہ سے جھلملاتے نظر آتے ہیں۔ ''نار دمنی'' میں شعور اور لاشعور کی باہمی مداخلت (Interferance) کا طریق کار استعمال ہوا ہے۔ وقت، تاریخ اور کلچر آپس میں گڈمڈ ہو کر نیم روشن، نیم تاریک صورت میں نظر آتے ہیں۔ ''افعی'' میں گدی بھائی بہن کے جنسی عمل سے پیدا ابنارمل نفسیات کی فنی تشکیل کرتے ہیں۔ 'کالے شاہ'' میں گدی کی نفسیاتی جہت کی بھرپور نمائندگی ہوئی ہے جس میں چھوٹے بھائی 'مجو' کے ساتھ کالے شاہ کے بھوت کا ٹریٹمنٹ ہے۔ افسانہ 'مجو' کے خالی جیب کی وجہ سے خاندان کے غلط برتاؤ کا نمونہ اور اس کے ردعمل میں مجو کی نفسیات کی حقیقی نمائندگی کا آئینہ بن گیا ہے۔ قاری معاملے کی تہہ تک پہنچا دیا جاتا ہے۔ ''دیمک'' جنسی گھٹن کی تصویر ہے۔ گدی اپنے علامتی افسانوں ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' اور ''ڈوب جانے والا سورج'' سے پہچانے گئے۔

اقبال متین نے ''خالی پٹاریوں کا مداری'' لکھ کر اپنی شناخت قائم کی۔ ان کے اکثر افسانوں میں بے زمینی' داخلی شکل میں تخلیقی رو کی طرح سامنے آتی ہے۔ ''آگہی کے ویرانے'' میں اس کا تفاعل بخوبی ہوا ہے۔ ان کے یہاں عموماً فیوڈل طبقے سے ردعمل ہوتا ہے۔ ان کی تحریر میں صنعت اور نکھار ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ساتھ ساتھ جیلانی بانو کا نام لیا جاتا ہے مگر دونوں کی تخلیقی روش مختلف ہے۔ قرۃ العین حیدر کے تخلیقی سیل نے جیلانی بانو کی

حیثیت کو تقابلی طور پر سمجھنے کے بجائے اپنے طور پر پہچاننے پر مجبور کیا۔ قرۃ العین حیدر کی معاشرتی مرکزیت کے برخلاف جیلانی بانو کے یہاں کردار کی مرکزیت اہم ہے۔ وہ اپنے افسانوں کے مرکزی کردار کو احساس اور جذبے کی آمیزش سے وضع کرتی ہیں۔ فضیل جعفری کے مطابق جیلانی بانو اپنے افسانوں میں اس طرح کے سوال اٹھاتی ہیں: 'زندگی کا مقصد کیا ہے؟ خاندان اور گھریلو اختلافات کی اہمیت کیا ہے؟ حقیقت اور واہمے کے درمیان ربط کس حد تک فرد کا ساتھ دے سکتا ہے؟ متوسط طبقہ اپنے چاروں طرف بچھے ہوئے جال سے نکلنے کی کوئی شعوری اور بھرپور کوشش کیوں نہیں کرتا؟' فضیل جعفری نے موضوعات کو اپنا نقطہ نظر بنایا ہے۔ افسانہ مضمون نہیں ہوتا۔ یہ فنکاری کی چیز ہے۔ جیلانی بانو کی حقیقت پسندی میں حساس (Sensitive) کردار نگاری ہے جو ان کی فنی جہت ہے۔ کرشن چندر کے "ان داتا" اور جیلانی بانو کے "روشنی کے مینار" میں جو فنکاری کا فرق ہے وہ جذباتیت اور حساسیت کا ہے۔ حساس تخلیقی روش عورت کے کردار کی فطرت اور دروں بینی پر گرفت مہیا کرتی ہے۔ وہ اپنے افسانے "پتھر کا جگر" سے معروف ہوئیں۔ "اَدّو" اور "ظلِ سبحانی" بھی ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔ دونوں میں مرکزی کردار مرد ہیں۔ "ظلِ سبحانی" کے ذریعے انھوں نے عصر حاضر کے حاکم اور تاناشاہی رویوں کو کردار بنایا ہے۔

اقبال مجید نے زبان سنوارنے کے بجائے اپنی بات کو قاری تک پہنچانے پر زیادہ توجہ دی۔ ان کی زبان میں فطری خوش اسلوبی ہے۔ کہانی سنانے والی ڈرامائی تکنیکوں کی بنا پر بے ساختگی داخل ہوتی ہے۔ ان کی کہانیوں میں تنوع ہے اور ہر کہانی دوسری کہانی سے تخلیقی طور پر متغائر ہوتی ہے۔ اگر کوئی چیز انہیں مربوط کرتی ہے تو وہ ہے برانگیختگی جس میں کبھی احتجاج، کبھی ایبسرڈ یچویشن اور اکثر طنز۔ انسانی حالت، سیاسی اور سماجی شعور ان کی کہانیوں کی پہچان ہیں۔ ان کا تخلیقی عمل ڈرامائی تناؤ سے غذا حاصل کرتا ہے جس میں Intension اور Extension کی کارفرمائی صاف دیکھی جاسکتی ہے۔ "پیٹ کا کیچوا" اور "پیشاب گھر آگے ہے" اس کی واضح مثالیں ہیں۔ "پیٹ کا کیچوا" سے ایک مثال:

"ایک بات بتاؤ کیا تم تعزیے کی بے حرمتی کرسکتے ہو، سب کے سامنے، چوراہے پر"۔

"کیا بکتے ہو ذلیل" میں نے دانت کنکناتے ہوئے اس کے جملے کاٹ دیے۔ "تو پھر تم مجھے صاف صاف بتا دو کہ اگر تمھارے بچے کو جلایا جاتا تو تمھیں کیسا لگتا؟؟"

میری آنکھوں میں آنسو آگئے۔ یہ آنسو میری شکست کا اظہار تھے۔

بعض لوگ اقبال مجید کو اپنے زمانے کے سب سے زیادہ قوت مند اور معنی خیز افسانہ نگاروں میں شمار کرتے ہیں۔ شمیم حنفی نے ان کی پچھلی کہانیوں کی ڈرامائیت کو 'زیادہ پر شور' سے تعبیر کیا۔ مشکل یہ ہے کہ برانگیختگی اقبال مجید کی تخلیقی رو ہے جس میں ڈرامائی طنز نگاری (Dramatic Irony) کا فطری طریق کار شامل ہوتا ہے۔ مثلاً "پیٹ کا کیچوا" ایک ڈرامائی مانولاگ ہے جس میں سوچ کی دو پرتوں کا تفاعل ایک پیراڈاکس کی شکل میں پیش ہوا ہے۔ اقبال مجید نے اپنی شناخت "دو بھیگے ہوئے لوگ" سے بنائی تھی۔ اور دوسرے اہم افسانے "مدافعت"، "پوشاک"، "سرنگیں" اور "تیرا اور اس کا سچ" اور "چیلیں" بعد میں تحریر کیے گئے۔

شرون کمار ورما کے افسانوی اسلوب میں بڑی جاذبیت ہوتی ہے۔ ان کی زبان غیر پیچیدہ، دوٹوک اور ہلکی پھلکی ہوتی ہے جس سے تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ افسانہ "لذت خواب سحر" میں تمام انسانی المناکی کے باوجود بیانیہ کی بافت میں سبک پن ہے۔ ان کے افسانے چھوٹے چھوٹے جملوں سے ترتیب پاتے ہیں اور ہلکے پھلکے انداز میں گہری باتوں کی حسیت مرتفع کرتے ہیں۔ خواہ وہ ذات کا ٹوٹاؤ ہو یا عصری انتشار۔ "سب ٹھیک ہے" میں عہد حاضر کی ابتر صورت حال نقش ہوئی ہے۔ ورما کا حالیہ افسانہ "نافہ" ان کی تخلیقی روش کا مثالی افسانہ ہے جس میں ارتفاعی عمل پورے شباب پر ہے۔

کلام حیدری کے افسانوں کی تخلیقی قوت انسانی رابطوں یا رشتوں کے درمیان سے پھوٹتی ہے۔ یہ کیفیت کبھی واضح اور کبھی موہوم اور ارفع ہوتی

ہے۔ یہ رشتے جبلی بھی ہوتے ہیں جنسی بھی مگر ان کی سرحدیں رومانی نشیب و فراز سے جاملتی ہیں۔ کلام حیدری کی تخلیقی رو کو جبلی رومانیت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جس پر فرائڈ کے اثرات ہیں۔ "عنابی کانچ کا ٹکڑا" ان کا مشہور افسانہ ہے جس میں یہ ساری کیفیات عنابی کانچ کے گرد گھومتی ہیں اور ٹوٹے ہوئے شیشے کی چبھن بن جاتی ہیں۔ وہ فرد، معاشرے، ماں، باپ، بھائی، بہن، عورت، مرد، اور دوسرے رشتوں میں جذباتی طور پر شامل ہوتے ہیں۔ کلام حیدری نے ہم عصر افسانے کو فروغ دینے کی سعی میں "صفر"، "تخی" اور "عنابی کانچ کا ٹکڑا" جیسی استعاراتی اور علامتی کہانیاں لکھیں اور جدید افسانہ نگاری میں اپنا رول ادا کیا۔

رتن سنگھ نے ایک چھوٹا استعاراتی محور استعمال کرتے ہوئے بڑی ہنرمندی سے کہانیاں تخلیق کیں۔ "کاٹھ کا گھوڑا" ترقی کی دوڑ میں شامل ہونے والوں کو آئینہ دکھاتا ہے۔ وہ آدمی جو اس دوڑ میں پیچھے رہ جاتا ہے اس کا رک جانا ہی تمام دوڑ کے لیے سدِراہ بن جاتا ہے۔ معاشرے کی بقا اسی میں ہے کہ رکے ہوئے آدمی پر توجہ مرکوز ہو اور باہمی ترقی کا رویہ اختیار کیا جائے ورنہ 'کاٹھ کا گھوڑا' ان کے قدم روک لے گا۔ رتن سنگھ کے افسانوں کی بڑی خصوصیت وقت کی مختلف صورتوں کو گرفت میں لانے کی کوشش ہے۔ "کاٹھ کا گھوڑا" کی طرح "سوکھی ٹہنیوں میں اٹکا ہوا سورج" رکے ہوئے وقت (Still Time) کا استعارہ ہے۔ "سورج کا مہمان" میں انھوں نے Einstein's time کا استعمال کیا۔ ان افسانوں کے علاوہ "پنجرے کا آدمی"، "زندگی سے دور" اور "لیٹر" رتن سنگھ کی تخلیقیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔

زبان و بیان کی رعنائی اور جاگیردارانہ نظام کی مثبت خصوصیات کی عکاسی میں قاضی عبدالستار نے مضبوط جگہ بنائی۔ قاضی عبدالستار نے پریم چند کی روایت کے مطابق حقیقتوں کے راست مشاہدے کو اہمیت دی۔ پریم چند کے "کفن" کی طرح "مالکن" میں بھوک اور گھر کی منتشر حالی کی تصویر کشی ہے مگر پریم چند سماج کے عام یا نچلے طبقے کی سطح سے اپنا زاویہ نظر قائم کرتے ہیں جبکہ

قاضی جاگیردار عوامل کی نشاندہی کرتے ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے ان کے افسانے اعلیٰ خصوصیت کے حامل ہیں۔ ان کا افسانہ "پیتل کا گھنٹہ" ان کی شناخت بن گیا۔

معاشرتی حقیقت نگاری کے طور پر عابد سہیل کی کہانیوں "سب سے چھوٹا غم" اور "سوانیزے پر سورج" میں انسان اور اس کے غموں کا پس منظر ہے۔ موضوعی انداز میں انسان کے دکھ درد کو یکجا طور پر محسوس کرا دینا ان افسانوں کی خاصیت ہے۔ "سوانیزے پر سورج" میں بالکل اچھوتے انداز میں فسادات کا تاثر پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح قیصر تمکین کی کہانی "ہولی" ہے جو فسادات کی رنگ آمیزی اور معاشرتی طنز پر قائم خوبصورت زبان کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ اردو ادب میں رنگ و نسل کے امتیازات پر لکھی جانے والی کہانیوں میں جتیندر بلو کی "مونگرل" اور "جزیرے" محیط الارضیت کا دامن وسیع کرتی ہیں۔ یہ وہ کہانیاں ہیں جو ہماری سائیکی کے کسی نہ کسی گوشے کو محفوظ کر لیتی ہیں۔ مہدی ٹونکی کا "زوال شروع ہوتا ہے" بھی ایسا ہی افسانہ ہے۔ یہ Apocalyptic افسانہ ہے جس میں زندگی کے زوال پر طنز کیا گیا ہے۔

احمد یوسف کی پہچان نئی زبان کی تشکیلی تجربوں، علامتی اور استعاراتی بیان اور نامانوس لفظوں کے استعمال سے قائم ہوئی۔ انور عظیم کی طرح وہ بھی جدیدیت کی نئی جہتوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ "خط منحنی"، "مطلع"، "غمزدوں کی بارات" اور "روشنائی کی کشتیاں" ان کی پہچان بنے۔ ان کے یہاں افسانے کی بدلتی ہوئی کروٹ کی نمائندگی ہوئی ہے۔

بیسویں صدی کی ساٹھویں اور سترہویں دہائیوں کے درمیان بلراج مین را، انور سجاد اور سریندر پرکاش نے افسانوں کی کایا کلپ کی۔ بل راج مین را نے افسانے کی ہیئت اور تکنیک کے ایسے تجربے کیے جو اپنے عہد کے علاوہ آنے والے فنکاروں کے لیے سنگ میل ثابت ہوئے۔ ابھی تک کہانی پن پر جو توجہ دی جارہی تھی مین را نے اس سے انحراف کرتے ہوئے پرانے اسٹرکچر کو مسترد کردیا اور نئے افسانوی فن کی بنیاد ڈالی۔ اس میں برافروختہ نوجوان نسل (Angry

(Youngman) کی خاصیت تھی۔ ویسے تو مین را نے سات کہانیاں ہی لکھیں مگر ان میں انقلابی تبدیلیاں تھیں۔ "ماچس" یا "وہ"، "مقتل" اور "کمپوزیشن" سیریز کے افسانے قاری کی تفہیم کے لیے بے حد دشوار تھے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ افسانے کافی واضح ہوئے۔ اپنی وجہ تصنیف سے جڑے ہوئے یہ افسانے یا تو نئے پیٹرن کے غماز تھے یا ذات کی شکستگی اور شدید داخلیت اور فردیت پر مبنی تھے۔ بلراج مین را نے اپنے دور کے فن میں نئی روح پھونک دی مگر ساتھ ساتھ روایتی تنقید کا ہدف بنے۔

افسانہ نگاری کا یہ دور بے حد دلچسپ تھا۔ انتظار حسین اور انور سجاد کے درمیان پیرایۂ اظہار کی کشمکش قائم تھی۔ انتظار حسین مصر تھے کہ قدیم داستانی اسلوب میں عصری احساس کے بیان کی فنی قوت موجود ہے جبکہ انور سجاد نئے افسانوی فارم کے حق میں تھے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ان کے اسلوب کو سراہتے ہوئے "انور سجاد، انہدام یا تعمیر نو" کے عنوان سے مضمون لکھا۔

> تفصیلات کا وہ بیان جس میں روشنی کی وہ باریک لیکن تیز لکیر صرف انھیں پہلوؤں کو منور کرتی ہے جو واقعے اور واقعے سے متاثر ہونے والی اشیا کی ٹھوس شئیت کو ثابت کرے اور گفتگو کا لہجہ خود کلامی سے لے کر ڈائری تک کے انداز کو محیط ہو، انور سجاد کا خاصہ ہے۔

حسن عسکری، عزیز احمد، انور عظیم اور احمد یوسف جدید انداز کی افسانوی تشکیل کر رہے تھے جس میں سارتر کے فلسفہ سے متاثر وجودیت، جوائس، کافکا اور دوسرے مغربی مصنفین کے تتبع کے علاوہ مشرقیت کی چھاپ بھی تھی۔ بل راج مین را، انور سجاد اور سریندر پرکاش نے کہانی کا فارم بدل ڈالا تھا۔ ان کی کہانیاں پڑھنے والی (Readerly) حدود سے نکل کر لکھی جانے والی قرأت (Writerly) کی حدود میں آگئی تھیں۔ تنہائی، ذات کا کرب، شکستگی، داخلیت، حس، جبلت، وجدان، جنس، نفسیاتی حالت وغیرہ کے برتاؤ کے ذریعے استعاراتی اور علامتی ہیئت سازی میں بدلاؤ لایا گیا۔ انور سجاد کے افسانے "دوب ہوا اور لنجا" (جس میں اینٹی ہیرو کی نمائندگی ہے)، "پتھر لہو کتا" اور "بچھو غار

نقش" علامتی طرز میں لکھے گئے۔ ان میں اینٹی اسٹوری کا فارم ہے۔ یہ افسانے اظہاریت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ جبکہ "گائے"، "کونپل" اور "خوشیوں کا باغ" میں اتنی پیچیدگی نہیں ہے۔ استحصال اور جبر کے خلاف احتجاج کو انھوں نے شدید بیماریوں کا فارم بخشا۔ افسانہ "گائے" انور سجاد کی فنی گیرائی کا اعلیٰ نمونہ ہے۔

اب افسانے پر جدیدیت کا غلبہ تھا۔ احمد ہمیش نے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر تخلیقات کو میڈیاکرٹی اور ایک غیر متعلق نظریاتی ریاست کی غلامی سے تعبیر کیا۔ بقول احمد ہمیش ترقی پسندی نے اپنے مقصد معکوس کی بنا پر ادب میں ادیب کی فردیت کی آزادی اور اس کے فعال رویے سے محروم کردیا۔ احمد ہمیش کے منفرد افسانے "مکھی" اور "ڈریج میں گرا ہوا قلم" علامتی نوعیت کے ہیں۔ بعد میں ان کے قلم سے "کہانی مجھے لکھتی ہے" جیسی بیانیہ کہانی تخلیق ہوئی۔ اسی دوران ساگر سرحدی نے Grotesque Style میں افسانہ "ٹیبلو" لکھا اور اسد محمد خاں نے "ترلوچن" کی تخلیق کی۔ احمد ہمیش نے گھناونی یا غلاظت والی اشیا سے افسانے کی تشکیل کی۔

مین را اور انور سجاد کے شانہ بہ شانہ سریندر پرکاش "تلقارمس" لکھ چکے تھے جس میں شعور کی رو کا خالص ٹریٹمنٹ تھا۔ یہ ایک ہی جملے پر منحصر افسانہ تھا اور ایک صفحے میں آگیا تھا۔ اس میں کولاژ کی تکنیک سے کام لیا گیا تھا۔ یہ ایک تجربہ تھا جسے بس ایک بار انجام دیا گیا۔ سریندر پرکاش نے جلد ہی دیومالائی فارم اختیار کیا اور اس میں عصر حاضر کی کہانیاں لکھیں۔ "رونے کی آواز" اور "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" اور "جمغورہ الفریم" علامتی تکنیک کے دلچسپ استعمال سے لکھیں۔ یہ پیچیدہ کہانیاں تھیں۔ پھر وہ قدرے آسان اور قابل فہم بیانیہ پر آگئے اور "بجوکا"، "بازگوئی" اور "بن باس۔۸۱" جیسی کسی قدر Readerly کہانیاں لکھیں جن میں ہندستان کی سیاسی حالت کو اساطیری لباس میں پیش کیا گیا تھا۔ اس طرح سریندر پرکاش نے انتظار حسین اور انور سجاد کے درمیان سے اپنی راہ نکالی۔ سریندر پرکاش کے حالیہ افسانے بے حد سادگی

سے معمور ہیں۔ ان کی نثر میں ایک مخصوص طرح کی غنائیت ہے۔

محمد عمر میمن نے پانچ چھ اہم افسانے لکھے۔ "حصار"، "کینچوا اور سورج مکھی"، "رات اور کھمبیاں"، "تخلیق کا کرب" اور "واپسی" میں محسوسات کی گہری چھاپ نظر آتی ہے جو افسانوی فکر کے ساتھ ہم آمیز ہے۔ خوابناک بوجھل فضا کے ساتھ شعور اور لاشعور کا ادغام اور دنیاوی کوائف کا تفاعل نظر آتا ہے۔ میمن کے یہاں اسلامی تلمیحات کا خوبصورت استعمال ہے۔ ان کی افسانوی فضا میں سخت حقیقتوں کے ساتھ ساتھ جنسیت، سریت، خوف اور بوجھل پن کا ٹریٹمنٹ ہے۔ علاوہ بر ایں مختلف قسموں کے فلسفیانہ اور علمی مباحث افسانوی ہیئت کی تشکیل میں اپنا رول ادا کرتے ہیں۔ محمد عمر میمن نے پیچیدہ اور طویل انٹلکچول افسانے تحریر کیے جن میں علامت نگاری ہے۔ اردو کو محیط الارض سطح دینے میں میمن نے اپنا رول ادا کیا۔

اسی دوران عوض سعید حقیقت پسند قسم کے جدید افسانے لکھ رہے تھے جن میں توجہ، کشش اور اہمیت کی نفسیاتی بنیاد تلاش کرتے ہوئے افسانے کے تخلیقی سرچشمے تک پہنچنے کی کوشش تھی۔ "رات والا اجنبی"، "جنازہ"، "ہیں خواب میں ہنوز" اور "موذی" ان کے مخصوص افسانے ہیں۔ ابنارمل کرداروں اور ذات کی شکستگی کو انھوں نے فنی طور پر پیش کیا۔ ظفر اوگانوی نے انسانی ذہن کی داخلی کشمکش اور اضطراب پر طبع آزمائی کی اور شعور کی رو کا استعمال کیا۔ "انٹرا مورس" اور "جنگل میں اندھیری رات کا منظر" قابل ذکر افسانے ہیں۔

۶۰ سے ۸۰ تک جن افسانہ نگاروں نے نیا ادراک پیدا کیا ان میں پاکستان کے افسانہ نگار بھی پیش پیش تھے۔ انتظار حسین ہی کے زمانے میں غلام الثقلین نقوی، افسر آزدر، آغا سہیل، مسعود اشعر، یونس جاوید، ذکاء الرحمٰن، نجم الحسن رضوی، منیر احمد شیخ، شمس نعمان اور دوسرے فنکار ابھر آئے تھے۔ انور سجاد کے دور میں احمد ہمیش، رشید امجد، خالدہ حسین، اسد محمد خاں، محمد منشایاد، مظہر الاسلام، سمیع آہوجہ، اعجاز راہی اور دوسرے افسانہ نگار اپنی تخلیقی کاوشوں میں منہمک تھے۔ مرزا حامد بیگ کے ساتھ احمد داؤد، زاہدہ حنا، علی حیدر ملک،

ناصر بغدادی، رخسانہ صولت، مستنصر حسین تارڑ، مشتاق قمر، سائرہ ہاشمی، قمر عباس ندیم، حسن منظر، احمد جاوید وغیرہ اپنا نقش قائم کر رہے تھے۔ ان افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے پیرایۂ اظہار میں عہد حاضر کا وہ قصہ لکھا جس میں مسرتوں کا فقدان تھا۔ تقریباً یہ سبھی ذنکار جبر سے متصادم تھے۔ آغا سہیل نے رواں نثر میں "شہر ناپرساں" لکھا۔ احمد جاوید نے غیر علامتی کہانیاں لکھیں۔ مرزا حامد بیگ نے فیوڈل روش کے خلاف "گمشدہ کلمات" اور "نیند میں چلنے والا لڑکا" لکھا۔ ان کے یہاں زمینی حقیقت پسندی اور علامت نگاری کا اچھوتا امتزاج ہے۔ افسانوں میں گٹھاؤ کے عمل کے ساتھ ساتھ زبان کے ساختیاتی پہلوؤں پر خاصی توجہ مرکوز کی گئی ہے۔

خالدہ اصغر (حسین) نے "سواری" اور "ہزار پایہ" جیسی علامتی کہانیاں لکھ کر دنیائے ادب کو مسحور کیا۔ "سواری" مقابلتاً زیادہ معروف ہوئی۔ اس کہانی کی فضا سازی، واحد متکلم راوی کی انتہائی حساس طبیعت جسے شہر کے ساتھ رونما ہونے والے واقعوں یا عوامل کا احساس پہلے ہی سے ہو جاتا تھا، انتہائی تجسس، چھٹی حس کے تفاعل، عالم خوف اور استفراغی کیفیت (Nausea) کے رد عمل، سورج ڈوبنے اور دوسرے مناظر کے بصری تاثرات، شامہ کی سطح پر خوشبو اور بدبو کی ملی جلی شدید لہروں کا ٹریٹمنٹ، بے توجہی اور عام روش پر تازیانہ ہے۔ قاری (Narratee) کے احساس کو مستقل کر دیا گیا ہے گویا وہ عجیب سی گاڑی آج بھی شہر میں آ جا رہی ہے او رعملہ اس کے وجود کے ضمن میں بے تعلق، بے سدھ اور ناکارہ ہے۔ "ہزار پایہ" میں خالدہ حسین نے فرد کی داخلی حسیت کو نمایاں کیا ہے۔ "آخری سمت" میں خاندان کے درمیان حساس لڑکی کی الجھنوں کی باریک عکاسی ہے۔ خالدہ اصغر پر وجودیت کا گہرا اثر ہے۔ ان کے یہاں کافکائیت (Kafkasque) موجود ہے۔

رشید امجد چند افسانے لکھ کر بیٹھ جانے والے فن کاروں میں نہیں ہیں۔ وہ آج بھی نئے تکنیکی تجربوں اور نئے بیانیہ طریق کار کے ساتھ تازہ دمی سے لکھ رہے ہیں۔ انھوں نے ۶۵ سے ۷۰ کے درمیان لکھنا شروع کیا۔ "بے

زار آدم کے بیٹے" اور "ریت پر گرفت" ان کی اولیں دور کی کہانیاں ہیں۔ انھوں نے جدیدیت کے زیر اثر تنہائی، میں کی داخلیت، ذات کی شکستگی، گھٹن اور انتشار کو محور بناتے ہوئے شعری بیانیہ اور نثری ساخت کے تجربے کیے۔ ان کی منفرد شناخت کھلتے ہوئے اسلوب اور تازگی بیان کے ساتھ فنی ندرت سے ہوئی۔ انھوں نے افسانوی تخلیق کو مکالموں، استغراق کے عمل اور خوابناک سوچ کے ساتھ داخلی خودکلامی، Empathy اور ساختیاتی کرافٹ سے معمور کیا۔ ان کے یہاں شہر کی گھٹن ہے مگر دلچسپ بیان کے ساتھ، آدمی موت کے کنارے کھڑا ہے مگر اس کا احساس ایک میلہ بن جاتا ہے۔ ان کی افسانوی ہیئت میں گھل جانے والی لذت ہوتی ہے۔ انور سجاد کے برخلاف وہ کرداروں کو علامتی رنگ نہیں دیتے بلکہ ماحول اور صورت حال علامتی ہوتی ہے۔ کردار یا دیگر اشیا اس علامت کا جزو ہوتے ہیں جنھیں کبھی حقیقی اور کبھی استعاراتی شکل دی جاتی ہے۔ رشید امجد کا اپروچ Satirical ہے۔ کہانی بُننے کا اپنا مخصوص ہنر ہے۔ "ریت پر گرفت" کے علاوہ "گملے میں اگا ہوا شہر"، "میلہ جو تالاب میں ڈوب گیا"، "بانجھ لمحے میں مہکتی لذت" کہانی کی بُنت کے نمائندہ افسانے ہیں۔ رشید امجد کا افسانہ "ڈوبتی پہچان" ان کی تخلیقی روش کی عکاسی کرتا ہے۔ اپنے حالیہ افسانے "دھند" میں رشید امجد فضا کو علامت بناتے ہوئے سیدھے سادے بیانیہ کا استعمال کرتے ہیں۔

محمد منشایاد نے انتہائی چابک دستی سے "راستے بند ہیں" اور "رہائی" لکھے۔ ان کے یہاں قصہ گوئی کے دلچسپ انداز کے ساتھ محرومی حیات کا احساس ابھارنے اور اس میں طنز پیدا کرنے کی صلاحیت بدرجہ اتم ہے۔ وہ خارجی دنیا کی اشیا کے مقابل میں حرماں نصیبی اور داخلی خواہشات اور ضروریات کا نقش ابھارتے ہیں۔ فنی طور پر خارجی اور داخلی سطحیں تیل اور پانی کی طرح ہم آمیز نہیں ہوتیں۔ محمد منشایاد کی تخلیقی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنی بات کو دکھلا دینے (Demonstration) کی سطح تک پہنچا دیتے ہیں۔

زاہدہ حنا کے افسانے "آنکھوں کے دیدبان" اور "بود و نبود کا آشوب"

وجودی احساسات پر استوار ہیں۔ ان افسانوں کی خصوصیت زندگی سے بیزاری (Disillusionment) ہے۔ آخری الذکر افسانہ میں اپنے آپ پر ہنسنے کا عمل ہے جو بلیک ہیومر کے زمرے میں آتا ہے۔ ان کا حالیہ افسانہ "منزل کہاں تیری" برصغیر کے سیاسی بحران پر مبنی افسانوی بیان ہے جس میں مسائل کو محیط الارض کیا گیا ہے۔ یہاں انسان کا وجود ایک سوالیہ نشان بن گیا ہے۔

۸۰ سے ۹۰ کے درمیان نمایاں ہونے والے افسانہ نگاروں میں آصف فرخی کا نام اہم ہے۔ وہ اپنے افسانے "دیمک" سے پہچانے گئے جس میں علامت نگاری ہے۔ آصف فرخی کی گرفت مضبوط ہے۔ ادھر انھوں نے "کالی رات" کے ذیل میں پریشان کن افسانے لکھ کر کراچی کی حالیہ صورت حال پیش کی ہے۔ ان کے افسانے منظری ہوتے ہیں جس میں بیانیہ کا خاص رول ہوتا ہے۔ آصف فرخی کے ساتھ ساتھ یا تھوڑا قبل سے طاہر نقوی، سائرہ ہاشمی، خالد سہیل اور دوسرے نئے افسانہ نگار افسانوی میدان میں نظر آتے ہیں۔

ہندستان کے پس منظر میں آیئے تو شوکت حیات ستر ہویں دہائی سے "اکہانی" کی آواز بلند کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ اینٹی اسٹوری لکھنے کی تحریک تھی جس کے ڈانڈے بلراج مین را کی "کمپوزیشن" سیریز اور سریندر پرکاش کے "تلقارمس" سے ملتے تھے۔ شوکت حیات نے احتجاج پر مبنی افسانے "بانگ" سے اپنی شناخت قائم کی۔ افسانہ "نصف" اپنی بنیاد وجودی احساس پر قائم کرتا ہے۔ "گنبد کے کبوتر" اور زاہدہ حنا کے افسانے "منزل ہے کہاں تیری" کا سیاسی موضوع ایک ہونے کے باوجود دونوں میں کہانی پن، ٹریٹمنٹ اور زاویۂ نظر کا اپنا اپنا فرق واضح ہے۔ "بلی کا بچہ" کی علامت نگاری میں واضح بیانیہ کے باوجود پلاٹ کے توڑ پھوڑ اور 'اکہانی' کا طریقہ کار صاف ہے۔

شوکت حیات کے برخلاف عبدالصمد (جانی انجانی راہوں کے مسافر)، م۔ق۔خان (کنواں)، شفیع مشہدی (کرچیاں)، شمیم صادقہ (طرح دیگر)، سید احمد قادری (خلیج)، اسرار گاندھی (ہڈیاں) اور دوسروں نے (مثلاً صغرا مہدی، احمد عثمانی، سلطان سبحانی، نورالحسنین) نے نفسیاتی یا حقیقت پسند ادب میں اضافہ

کیا۔ دوسری طرف رضوان احمد نے نسلی خلیج کے حساس عمل اور رد عمل پر مبنی "مسدود راہوں کے مسافر" کی تخلیق کی۔ انیس رفیع نے اپنے فن کے ذریعے (ریڑھ کی ہڈی) پریم چند کی روایت برقرار کی۔ یہ چیز ان کے حالیہ افسانے "بھگ جوگنی" میں بھی موجود ہے۔ طارق چھتاری کا افسانہ "نیم پلیٹ" یادداشت کے زوال کی اذیت اور تشنج اور یادداشت کی سکون بخش اہمیت کے تصادم سے مرتب ہوا ہے۔

اکرام باگ، شفق اور قمر احسن نے جدیدیت کے زیر اثر تجربے کیے۔ تینوں کے افسانوں میں تخلیقی شدت اور شدت بیان کی خاصیت ہے۔ اکرام باگ نے نئی اور منفرد ہیئت نگاری اور کچھ اچھوتے سائنسی اور ریاضیاتی وصفیات پر قائم افسانے لکھے۔ انھوں نے منفرد تجریدی تکنیک سے چونکا دیا جس میں رمز کا ٹریٹمنٹ اور اینٹی اسٹوری کی سی خاصیت تھی۔ انھوں نے روایتی پلاٹ والی کہانیوں سے انحراف کیا۔ "اقلیما سے پرے ہو"، "اسم اعظم"، "تقیہ بردار" رمزیہ صفت سے متصف ہیں۔ اکرام باگ کا حالیہ افسانہ "توفیق" بھی اپنی رمزیہ شناخت پر مصر ہے۔

> سلسلہ اور کھیل دونوں ہی رمز ہیں۔
>
> مجھے آج بھی اس باب میں یقینی شک ہے کہ کون کس رمز سے کب وابستہ ہوا۔ میں تم سے اس بات کی وضاحت ضرور کروں گا کہ اس سلسلے کا آخری سرا مرکزی اقامت گاہ نہیں ہے۔ لیکن تم اگر اسے کھیل سمجھو تو اس باب کا آخری سرا مرکزی اقامت گاہ تھی۔ اپنی اپنی توفیق۔

شفق نے تمثیلی پیرائے میں ایک طویل افسانہ "کانچ کا بازیگر" لکھ کر چونکایا اور جسے بڑھا کر ناولٹ کی شکل دی۔ یہی کام اقبال مجید نے "تیرا اور اس کا سچ" کے ساتھ کیا۔ میرا خیال ہے افسانے میں جو بات تھی ناولٹ بننے کے مزید Dilution سے پھیکی پڑ گئی۔ شفق نے متواتر کئی افسانے لکھے جن میں "سمٹی ہوئی زمین"، "بادل"، "سیاہ کتا"، "نچا ہوا گلاب"، "ڈوبتا ابھرتا ساحل" عام طور پر

پسند کیے گئے۔ان کے افسانوں میں فرد اور معاشرے کی کشمکش، سیاسی صورت حال اور انسانی ابتلاء کی صورت گری ہے۔ اصل چیز شفق کا حزنیہ اور تکلیف سے بھرا ہوا اسلوب نگارش ہے جو تمثیل کے پیرایۂ اظہار کی نمائندگی کرتا ہے۔ شفق کے چند افسانوں میں خون پینے کا عمل ہے جو Carnivalism کی سطح ہے۔

> بھوکے پیاسے بھیڑیے گھروں میں گھس جاتے ہیں اور پھر...... پہلے تو وہ صرف خون پیتے تھے اب گوشت بھی کھاتے ہیں، ہڈیاں تک چبا جاتے ہیں۔ (کانچ کا بازیگر)

قمر احسن نے قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، انور سجاد اور احمد ہمیش کے افسانوں کا اثر قبول کیا اور اپنے طرز کے افسانے لکھے۔ "آگ الاؤ صحرا"، "طلسمات"، "نیا منظر نامہ" اور "ڈھورے" ان اثرات کی رمق کے باوجود بے حد اوریجنل ہیں۔ انھوں نے علامتی اسلوب اور بیانیہ اسلوب کا جرأت مند تجربہ کرتے ہوئے ایک ہی پلاٹ پر دو افسانے لکھے، "ہڈی کی مٹھی میں سور کا کوڑھی" اور "کوڑھی کی مٹھی میں سور کی ہڈی" دراصل ایک ہی افسانہ تکنیک اور ٹریٹمنٹ کے دو رویّوں سے لکھا گیا تھا۔ "ابابیل" میں واقعاتی سطح پر ذاتی زندگی کا ایک تجربہ ہے مگر اس سے ہٹ کر یہ ایک اچھا افسانہ ہے۔ ان کے بیانیہ میں شدت کا عنصر، غصہ، ضد، جھلاہٹ، نفرت، دہشت، بے یقینی، توجہ کی طلب، تجسس اور لاشعوری اور جبلّی خلل اندازی کا دخل دراصل Beat Generation والی خصوصیت ہے۔ قمر احسن نے سرّیت کے برتاؤ کی خاص نمائندگی کی ہے۔ "ابابیل" کے علاوہ دوسرے افسانوں میں قمر احسن فرد کو معاشرے پر فوقیت دیتے ہیں۔ فردیت کا Provocative برتاؤ ان کی Originality ہے۔ فردیت کی سطح پر ذات کی شکستگی، تنہائی اور بے چارگی کی حسیت کا اظہار جس طرح فنی سطح پر ہوا ہے اس میں وہ اپنے ساتھ والے افسانہ نگاروں سے مختلف ہیں۔ قمر احسن کا افسانہ "اسپ کشت مات" اعصابی حقیقت کی بنیاد پر قائم ہے۔ "خواب گاہ" میں خواب کو پینٹ کرنے کا عمل ہے۔ قمر احسن نے جس طرح کے Incestuous خوابوں کا بیان کیا ہے وہ بنیادی رسوم و قیود سے باہر کی چیزیں ہیں۔ ایسے خواب

فطری بغاوت کرتے ہیں۔ مگر ہوش میں آنے پر شرمندہ کرتے ہیں۔ اس شرمندگی کی ماہیت کیا ہے؟

حسین الحق نے اپنی پہچان علامتی افسانے "خارپشت" سے قائم کی جس میں زخم اور زخمی احساس کا میڈیم ہے۔ اس میں "کتے" کا استعارہ استعمال ہوا ہے جو بے دردی لوٹ کھسوٹ اور تباہ کاری سے متعلق ہے۔ حیاتی منظریت کی بنیاد پر لکھا ہوا یہ ایک فعال افسانہ ہے جو قاری کو اپنی گرفت میں جکڑ لیتا ہے۔ حسین الحق کا مخصوص ٹریٹمنٹ تضاد یا پیراڈاکس ہے جس سے گزر کر بیانیہ اپنی شکل بناتا ہے۔ "آتم کتھا"، "صورت حال"، "ایک چوہا سمندر کے کنارے" اہم افسانے ہیں۔ حسین الحق کا تخلیقی سفر جاری ہے۔ "تاریکی میں پرندے" آج کے معاشرتی بدلاؤ کے پس منظر میں ٹوٹتی ہوئی اقدار کی شناخت کے مسائل پیش کرتا ہے۔

کنور سین نے منفرد طور پر کتھانگاری کا طریقہ کار اپنایا۔ "ایک ٹانگ کی گڑیا" اس کی مثال ہے۔ کنور سین تسلسل سے اپنی تخلیقات پیش کر رہے ہیں مگر ادھر لکھا اور ادھر چھپے والی بات نہیں ہے۔ کنور سین کی کتھا نگاری انتظار حسین کے داستانی اسلوب سے مختلف ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ انتظار حسین نے بھی کچھ کہانیاں ٹھیٹ کتھا کے انداز میں لکھیں۔ کنور سین نے ادھر بیانیہ صراحت کے طور پر "کرونا منجال" کا اضافہ کیا۔

مظہر الزماں خاں نے بیانیہ انداز میں علامتی ماحول کو منقش کیا۔ باریکی سے الفاظ کا چناؤ اور رواں انداز بیان ان کی خصوصیت ہے۔ ان کی پہچان کسی ایک افسانے سے قائم ہونے کے بجائے طرز تحریر سے ہوتی ہے۔ "چیونٹی"، "شہر ملامت"، "ہارا ہوا پرندہ" وغیرہ ایک نئے بیانیہ اسلوب کی نمائندگی کرتے ہیں۔ مظہر الزماں کے کئی افسانے عموماً زمین اور مٹی کی علامتی فضا میں سانس لیتے ہیں۔ داستانی طرز نگارش میں بیان کیا ہوا افسانہ "زمین اے زمین" علامت سازی کی مثال ہے۔ تقابل کے طور پر دیکھیے تو انتظار حسین کے "کچھوے" میں 'مٹی' استعاراتی شکل میں ہے۔

> دو دیاساگر نے...... جو سامنے رکھا تھا اسے کھایا۔ ایسے جیسے اس میں
> کوئی سواد نہ ہو اور ندی کا نرمل جل پیا۔ ایسے جیسے وہ گرم پانی ہو۔ پھر کہا کہ
> مٹی کو مٹی میں ارپن کیا۔

اس کے برخلاف مظہر الزماں خاں زمین اور مٹی کو علامتی انداز میں پیش کرتے ہیں جو بدلے ہوئے نئے آدمی کے متغیر مزاج کا قصہ کہتی ہے۔

> دفعتاً اسباب کو لات مارتے ہوئے (چھوٹا بھائی) تیز تیز قدموں سے
> آگے بڑھ گیا تو بڑے بھائی نے عجیب نگاہوں سے زمین کی طرف دیکھا اور
> کہا "اے ارض لیئم یہ تیرا مزاج ہے"۔

رشید امجد، انور سجاد، مین را اور دوسرے چند افسانہ نگاروں کی نثر میں استعاراتی برتاؤ اور نثر کی شعریت نے یہ سوچنے پر مجبور کیا کہ افسانے اور شاعری کی حدیں مٹتی جارہی ہیں۔ رشید امجد اپنے افسانوں میں باقاعدہ نثری شاعری کے ٹکڑے کرافٹ کر رہے تھے۔ مٹتی ہوئی حد بندیوں پر بلراج کومل نے مضمون لکھا۔ میں نے ایک مضمون "شاعر افسانہ نگار" کے عنوان سے لکھا۔ بلراج کومل، کمار پاشی، حمید سہروردی اور اختر یوسف شاعری بھی کر رہے تھے اور افسانہ نگاری بھی۔ آج فیاض رفعت (جن کی شاعری اور افسانہ نگاری میں جنسیت کا برتاؤ ہے) اور انیس اشفاق جو شاعر کی حیثیت سے زیادہ مقبول ہیں، اس فہرست میں شامل ہیں۔ دوسرے فنکار بھی ہیں۔ استعاراتی اور علامتی جہتوں کے باوجود بلراج کومل کا بیانیہ افسانوی نثر پر ان کی قدرت کا غماز ہے۔ افسانہ "کنواں" واقعاتی بیان کا نمونہ ہے۔ ان کے یہاں زندگی کے تجربے سے زیادہ پیچیدہ زندگی کے مشاہدہ کو دخل ہے۔ "جیسی گڑیا پری کی رات" البتہ نثری شعریت سے مملو ہے۔ حمید سہروردی کے افسانوں میں شعری طریق کار اور ابہام (Ambiguity) ہے۔ یہ سوال الگ ہے کہ افسانہ شعری نثر یا نثری شاعری کو کس حد تک قبول کر سکتا ہے مگر یہ بات صاف ہے کہ افسانے کے ساتھ نثری شاعری کے سلوک نے حمید سہروردی کی اینٹی اسٹوری کی تخلیق میں مدد کی ہے۔ میرا خیال ہے شعری طریق کار کے ذریعہ افسانہ گوئی کا نیا امکان خلق

کرنے کا تجربہ جس میں لاشعوری منظریت ہو حمید سہروردی کی شناخت ہے۔ ان کے "گپھائیں"، "لاطائل"، "خواب در خواب"، "بے ربطی"، "بے چہرگی"، "بے منظری کا منظرنامہ" جیسے افسانے اس کی مثال ہیں۔ حمید سہروردی کے یہاں نثری شاعری کی کیفیت ہے یہاں وہ کماریاشی کے قریب ہیں جن کے افسانے "پہلے آسمان کا زوال" اور "صد سطری حکم نامہ" اسطوری اور استعاراتی اہمیت نمایاں کرتے ہیں۔ کماریاشی نے افسانوی تکنیک کے لحاظ سے بے حد دلچسپ تجربے کیے۔ یہی چیز اختر یوسف کے افسانے "خالی بانہیں" میں ہے۔ ایک خاص طرح کی اساطیری منظریت اور خوابناک کیفیات جن میں عفریتی عوامل کی سی پیچیدگی ہوتی ہے یا سریت ہوتی ہے فرد کی تنہا حساسیت کا نقش پیدا کرتی ہیں۔ اختر یوسف نے Intransitive افسانے لکھے جس میں اجتماعی لاشعور نمایاں ہے مگر ان کا "ایک جلتا ہوا سیارہ" اور حمید سہروردی کا "شانتی نگر" بیانیہ انداز میں لکھا گیا ہے۔

علاقائی اعتبار سے نئے افسانے کی ترویج میں پاکستان، دہلی اور پنجاب، بہار، لکھنؤ، حیدرآباد، ممبئی اور بیرون ملک کے مختلف علاقوں نے خاص رول ادا کیا۔ دوسرے ملکی علاقوں کی نمائندگی اکا دکا افسانہ نگاروں نے کی۔ مثلاً علی گڑھ سے سید محمد اشرف اور طارق چھتاری اور کرناٹک سے حمید سہروردی۔ الہ آباد کے نئے افسانہ نگار اسرار گاندھی سے "ہڈیاں" کے بعد توقع بندھتی ہے۔

ممبئی کے نئے افسانہ نگاروں نے عصر حاضر کے افسانوی کردار کو سلیقے سے نبھایا۔ یہ دوسری بات ہے کہ سلام بن رزاق، انور خاں، علی امام نقوی، انور قمر، ساجد رشید اور م ناگ نے پلاٹ اور زمان و مکان کی توڑ پھوڑ اور بیانیہ کے نت نئے تجربات سے اپنے افسانوں کو حتی الامکان محفوظ رکھا۔ م۔ناگ کی شناخت جنسیت پر مبنی افسانوی تخلیقات سے ہوئی۔

سلام بن رزاق "زنجیر ہلانے والے"، "کالے ناگ کے پجاری" اور "انجام کار" سے نمایاں ہوئے۔ وہ قاری کے لیے ارتکاز پیدا کرنے میں مہارت رکھتے ہیں اور اپنی بات کو کہانی سنانے کے طریق کار سے پہنچاتے ہیں اور کہانیوں

کی طرح وہ علامتی یا استعاراتی کہانیوں کو بیانیہ روانی کے ساتھ لکھتے ہیں۔ "زنجیر ہلانے والے"، معاشرہ پر مسلط کیے گئے خوف کے ماحول کا استعارہ ہیں۔ نظر میں نہ آنے والے زنجیر ہلانے والوں کا رات کی فضا میں خوف طاری کرنا اور ایک اجتماعی بے چینی خلق کرنا عہد حاضر کی سیاسی تنظیم کا آئینہ ہے۔ "کالے رنگ کے پجاری" فنی اور علامتی اعتبار سے ایک بھرپور کہانی بن گئی تھی مگر سانپ کا استعارہ سانپ کی فطرت سے مختلف ہو گیا ہے۔ افسانے سے باہر حقیقت میں سانپ نہ تو اپنے شکار کا جسم چاٹتا ہے اور نہ خون پیتا ہے اور نہ ہی ناگ کے ڈسنے کے بعد (بغیر علاج وغیرہ) آدمی زندہ رہتا ہے۔ یہ تکنیکی بے توجہی افسانے کو کمزور کر دیتی ہے۔ "ننگی دوپہر کا سپاہی" عصر حاضر کے مضطرب انسان کی تصویر اتار دیتا ہے۔ "قصہ دیوجانس جدید"، "بجوکا"، "ندی"، "موتی" بھی ان کی نمائندہ کہانیاں ہیں۔

انور قمر کے افسانوں میں جبر ہے اور جبر سے فرار کی کوشش نظر آتی ہے۔ "کابلی والا کی واپسی" میں سیاسی جبر سے فرار کی کہانی کہی گئی ہے۔ "گرمی" میں ماحول کی جنس بھری ترغیب کے ساتھ معاشرے کے "تصور گناہ" کا جبر ہے۔ افسانے کا کردار 'وہ' جنسی ترغیب کی جانب فرار حاصل کرنے پر فطری اختیار رکھتا ہے اور فرار کے نتیجے میں جنسی بیماری کا شکار ہو جاتا ہے جو خود جبر کی حالت ہے۔ یہ کہانی ایک Exemplum بن کر اخلاقیات کی نمائندگی کرتی ہے۔ "چوراہے پر ٹنگا ہوا آدمی" یکساں زندگی کی بے زاری سے فرار کی صورت حال ہے۔ "چاندنی کے سپرد" میں فرار کی صورت نہیں ہے بلکہ تعفن زدہ ماحول کے ساتھ موجود جبر ہے۔ انور قمر بڑی باریک نظری کے ساتھ کردار اور ماحول کو دیکھتے ہیں۔ "کابلی والا کی واپسی" ٹیگور کی کہانی "کابلی والا" کو بنیاد بنا کر لکھا گیا افسانہ ہے۔ کہانی پر کہانی لکھنے کا یہ جدید تر رجحان ہے جو انور قمر کے یہاں پہلے سے موجود ہے۔ خیال آتا ہے کہ "چاندنی کے سپرد" کا کردار 'کلوا' کہیں کرشن چندر کے 'کالو بھنگی' کی ذاتی خاصیتوں کا عصری اضافہ تو نہیں۔

انور خاں نے افسانہ نگاری کو تازہ دم کرنے کے لیے مین را اور انور

سجاد کی شدید داخلیت سے گریز کی راہ اپنائی۔ انھوں نے کہانی کے پیٹرن پر توجہ دی اور بیان کو مختصر کرتے ہوئے Reduced Form کا استعمال کیا۔ ''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' اور ''اپنائیت'' پیٹرن پیدا کرنے کی تکنیک کی مثال ہیں۔ خاص طور پر ''اپنائیت'' میں داخلیت سے نجات حاصل کرنے کی مستحکم کوشش ہے۔ افسانہ ''بھیڑیں'' میں 'روح' کو ایک روزمرہ شے کی طرح استعمال کیا گیا ہے جس میں ان کا کھلتا ہوا اسلوب رشید امجد سے قریب ہوتے ہوئے داخلیت سے مبرا، تازہ کار اور جدید تر ہے۔ انھوں نے افسانے کو داخلیت کی مفکرانہ سنجیدگی سے نجات دلانے کی اپنی سی کوشش کی۔

علی امام نقوی کہانی بننے کی بالکل نئی تکنیک کے ساتھ سامنے آئے۔ ان کا کہانی کہنے کا طریق کار یہ ہے کہ ساری کی ساری کہانی سے اصل کہانی یا کہانی کی اصل بات تقریباً مفقود ہوتی ہے۔ اصل کہانی آخر میں ایک نقطے پر یا ایک اشارے پر سمٹ کر آتی ہے اور اکثر اس کی ضرورت نہیں ہوتی۔ وہ یہ اہتمام کرتے ہیں کہ کہانی قاری کے ذہن یا احساس کے پردے پر ابھر آئے۔ کہانی کے بیشتر حصوں کو وہ دوسرے کاموں کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً کوئی خاص ماحول ابھارنا، نفسیات پیش کرنا، عصری طور طریقے واضح کرنا یا کہانی میں نئے طرح کا بیانیہ شامل کرنا۔ ان کی کہانیوں میں کردار سازی، صورت حال یا واقعے کا بیان ذیلی حیثیت رکھتا ہے۔ ''ڈونگرواڑی کے گدھ'' ان کا نمائندہ افسانہ ہے جس میں Digression کی تکنیک کی طرح مواد کا استعمال خاص تھیم سے ہٹ کر کیا گیا ہے۔ ''سہارا'' اور ''مسیحائی'' ان کی قابل ذکر تخلیقات ہیں۔

ساجد رشید نے اپنے افسانوں کی بنیاد حقیقت نگاری پر قائم کی۔ وہ شعوری طور پر خوابناکی، سرّیت اور علامت کی سوفسطائی تکنیک سے گریزپا رہے۔ انھوں نے پریم چند، منٹو، بلونت سنگھ، قاضی عبدالستار اور دوسروں کی خارجی حقیقت نگاری اور بلراج مین را، انور سجاد اور احمد ہمیش کی ذہنی اور حسیاتی عمق والی داخلیت سے مختلف مگر اپنے عہد کے دبے کچلے انسان کی حقیقی زندگی کی محرومیوں پر اپنے افسانوں کی اساس قائم کی۔ ساجد رشید نے ''ریت گھڑی'' میں

بیانیہ کا تکنیکی تجربہ کیا جس میں بیان کی جگہ پر قاری کو کارٹون جیسے Visual Effects دیے۔ وہ اپنے افسانے "ہانکا" سے پہچانے گئے۔ "کالے اور سفید پروں والے کبوتر" غیر واقعی دنیا اور واقعی دنیا کا تصادم پیش کرتا ہے۔ "چادر والا آدمی اور میں" دور حاضر کا حقیقت پسند افسانہ ہے۔

اشرف نے حقیقت نگاری کی راہ استعاروں اور علامتوں کے درمیان سے نکالی۔ ان کے افسانوی برتاؤ میں معاشرہ اہم حیثیت رکھتا ہے۔ ان کا تکنیکی اور اسلوبیاتی انداز انھیں دوسرے حقیقت نگاروں سے بہت مختلف کردیتا ہے۔ اشرف کے یہاں صریح اور شفاف علامت سازی ہے۔ انھوں نے اکثر جانوروں کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا ہے۔ جانوروں کا برتاؤ ان کے یہاں سید رفیق حسین کے سے اصل جانوروں (Bestiary) جیسا نہیں ہوتا، جن کے گرد وہ علامت سازی کرتے ہیں، بلکہ ان کی تخلیقات غیر مرئی حقیقتوں کو جانوروں کا تمثیلی روپ دیتی ہیں۔ یہ Zoo Semiotics ہے۔ "نمبردار کا نیلا" ایک Organic Metaphor ہے۔ اشرف اپنے افسانے "ڈار سے بچھڑے" سے پہچانے گئے مگر افسانوی دنیا میں "روگ"، "لکڑ بگھا ہنسا" اور "نمبردار کا نیلا" جیسے افسانوں کا اضافہ کیا جن میں برصغیر کی سماجی اور سیاسی صورت حال کی شناخت اور تنقید ہے۔

نیر مسعود نے علامتی بیانیہ کا ایک نیا در کھولا۔ انھوں نے بیان کے ہنر پر توجہ مرکوز کی جس میں زبان کا تفاعل اور جملوں یا فقروں کی نثری ساخت کو اہمیت حاصل ہے۔ انھوں نے فقروں کے شعری برتاؤ سے شعوری انحراف کرتے ہوئے افسانوی بیانیہ کو نثری خصوصیات سے متصف کیا۔ ان کا علامتی اظہار انتظار حسین کی طرح راست انداز ہے۔ وہ آسان بیانیہ استعمال کرتے ہیں جس میں داستانی اسلوب، بڑا کینوس، مختلف النوع موضوعات، خارجی فردیت اور معاشرتی وسعت کے برخلاف چھوٹے کینوس پر داخلی احساس کو پینٹ کرتے ہیں۔ کینوس کا چھوٹا یا بڑا ہونا اہم نہیں، اصل چیز فنکاری ہے۔ ان کے افسانوں میں خواب، سرّیت، خواہش، احساس، باریک نظری اور بیانیہ نثر کی فنکاری ہے۔ وہ فن میں زندگی کی حقیقت پسندی کے برخلاف فن برائے فن کے قائل نظر

آتے ہیں۔ ان کے افسانے کافکا اور پو جیسے فنکاروں سے قریب مگر جوائس وغیر کی فنکاری سے فاصلے پر ہیں۔ ان کے چند افسانوں میں میجک ریئلزم کی کار فرمائی ہے۔ دیویندر اسرّ کی حقیقت پر مبنی میجک ریئلزم کے برخلاف نیر مسعود کی میجک ریئلزم خوابناک علامتوں پر استوار ہے جبکہ سرّیت دونوں کے یہاں موجود ہے۔ نیر مسعود کا فن اتنا محدود نہیں ہے کہ وہ محض لکھنؤ کے زوال کا المیہ رقم کریں۔ دراصل وہ فنا کا افسانہ لکھتے ہیں۔ صاف اور لطیف بیان کے باوجود نیر مسعود کے افسانے قارئین کے لیے پیچیدہ ہوتے ہیں۔ وہ خود اپنے قاری (Narratee) کو نظر میں رکھتے ہوئے افسانہ نویسی کرتے ہیں۔ پھر بھی ''طاؤس چمن کی مینا'' کی ترسیل عام قاری تک ہو جاتی ہے۔ دوسری طرف ''شیشہ گھاٹ'' قاری کے لیے دشوار علامتی اظہار رکھتا ہے اور سعی کا تقاضا کرتا ہے۔ ''نصرت''، ''اوجھل''، ''عطر کافور'' اور ''مراسلہ'' کی فنی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا جن میں خواب کی علامت فن بن جاتی ہے۔

محسن خاں ''زہرا'' اور ''بال و پر'' میں مغموم کیفیات Gloominess اور محرومیت کی تصویر کھینچتے ہیں۔ ''زہرا'' میں یہ عوامل خارجی رخ سے نمایاں کیے گئے ہیں جس میں شعور کی رو کا برتاؤ ہے۔ زہرا کے نفسیاتی تفاعل سے روایتی پچھڑے پن اور عذرا کے کردار کے ذریعے عورت کی آزاد روش کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔

مشرف عالم ذوقی ''بھوکا ایتھوپیا''، ''یہاں اب نہیں ہیں سپنے'' اور ''باپ بیٹا'' میں تازگی بھرے زاویۂ نظر کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ سیاسی سطح کے طریق کار سے وہ نیا افسانوی اسلوب تخلیق کرنا چاہتے ہیں۔ ''باپ بیٹا'' میں نئی اور پرانی نسل کو عصری زاویہ سے دیکھا گیا ہے۔

شموئل احمد نے ''ایڈس'' میں عصری سیاسی زندگی کی جنس زدگی کی تصویر کھینچی ہے۔ محسن خاں، ذوقی، شموئل احمد اور مقدر حمید ادھر دس بارہ برسوں میں سامنے آئے ہیں۔

یادداشت کی ایک طائرانہ نظر بیسویں صدی کے افسانوں پر ڈالی جائے

تو بغیر کوشش کیے چند افسانے ذہن کی سطح پر عود کر آتے ہیں۔ مثلاً کفن، شطرنج کے کھلاڑی، ان داتا، کالو بھنگی، کھول دو، بابو گوپی ناتھ، جگا، متھن، لاجونتی، آنندی، حرام جادی، پیتل کا گھنٹہ، دو بھیگے ہوئے لوگ، ہاؤسنگ سوسائٹی، کمپوزیشن، گائے، کونپل، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، سواری، مکھی، ڈوبتی پہچان، آگ الاؤ صحرا، کانچ کا بازیگر، بانگ، کوؤں سے ڈھکا آسمان، خارپشت، روگ، طاؤس چمن کی مینا، شیشہ گھاٹ۔ ذہن پر زور ڈالا جائے تو پس منظر اور حالیہ منظر کے دوسرے افسانے بھی ابھر آئیں گے۔ پھر چند فنکاروں کے افسانے مجموعی طور پر یاد آئیں گے جو مل کر اپنا وجود قائم کرتے ہیں۔

نویں دہائی کے موڑ پر مابعد جدیدیت کی تحریک نے چونکانے کا کام کیا۔ نفسیات، نسائیت، سرریلزم، میجک ریئلزم وغیرہ پر توجہ، علامتی پیچیدگی سے گریز اور سیدھے سادے، ڈھنگ سے قصہ گوئی کا رجحان بڑھا خواہ وہ علامت نگاری ہی کیوں نہ ہو۔ یہ تحریک دریدا، لیوتار، ملان کنڈیرا، گارسیا مارخیز، بورہس، امبر ٹوایکو، الون ٹافلر اور دوسرے مغربی مفکرین اور فن کاروں کی راہ سے آئی اور نئی تبدیلی کی آواز بن گئی۔ اس کے وجود پر تنقید ہوئی۔ برصغیر ہند میں گوپی چند نارنگ اور صادق اس تحریک کے بانی قرار پائے۔ گوپی چند نارنگ نے مابعد جدیدیت، نئی ادبی تھیوری اور نئی تاریخیت پر مضامین لکھے اور افسانے پر سمینار کیا۔ چونکہ مابعد جدیدیت کے خد و خال واضح نہیں تھے اور اصول غیر متعین تھے اس لیے ۷۰ کے ماقبل اور مابعد افسانوی فن پر Discourse قائم کیا گیا۔ کچھ لوگوں نے مابعد جدیدیت کو جدیدیت کی توسیع قرار دیا۔ سریندر پرکاش، رشید امجد، اقبال مجید، نیر مسعود، سید محمد اشرف، ساجد رشید اور دوسروں نے بیانیہ سادگی پر محمول افسانے لکھے۔ نویں دہائی کو مابعد جدیدیت کا عہد طفلی گردانا گیا۔

بیسویں صدی نہ صرف افسانے کے جنم کی صدی ہے بلکہ اس میں افسانوی اسالیب کی کئی کروٹیں نظر آتی ہیں۔ عام داستان طرازی کا اسلوب جو بیسویں صدی سے قبل رائج تھا، سجاد حیدر یلدرم کے ترجمہ کیے ہوئے رومانی افسانوں اور ادب لطیف کا اسلوب (جو سلطان حیدر جوش اور نیاز فتح پوری کا طرۂ

امتیاز تھا)، پریم چند کی حقیقت نگاری کا اسلوب (کفن میں جس کی قلب ماہیت تھی)، انگارے کے افسانوں کا مذہبی اور معاشرتی قیود سے باغیانہ آزادی کا اسلوب، کرشن چندر، حیات اللہ انصاری اور دوسروں کا ترقی پسند اسلوب، منٹو، قرۃ العین حیدر، عسکری اور انتظار حسین کا منقلب کردہ غیر نظریاتی اسلوب، مین را، انو سجاد، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش کا تجریدی یا نئی تشکیل کا اسلوب، رشید امجد، قمر احسن، شوکت حیات، شفق، حمید سہروردی، مظہر الزماں خاں وغیرہ کا داخلی عمق والا اسلوب، حسین الحق، انور خاں، ساجد رشید، علی امام نقوی، اشرف، سلام بن رزاق، انور قمر وغیرہ کا خارجی یا سیاسی اور معاشرتی منظر نامہ قائم رکھنے والا نیا اسلوب۔ اس دوران علامت، سر ریئلزم اور خواب کو بنیاد بنا کر افسانہ نگاری کا رجحان بنا رہا۔ دوسری طرف بیسویں صدی کے اوائل سے مستقل طور پر حقیقت پسند افسانے لکھے گئے جن میں زندگی کے مسائل پیش کیے گئے۔

اب افسانہ نگار کو نئی قدروں، نئے موضوعات، نئی بے چینیوں اور نئے آرام سے سابقہ ہے۔ وہ ٹوٹتی ہوئی اور شاید نئی بنتی ہوئی قدروں کے درمیان کھڑا ہے۔ فنی تعین قدر کا مسئلہ ہنوز قائم ہے۔ بہت سے ایسے مسائل پیدا ہوگئے ہیں جن کا پہلے تصور بھی نہیں تھا۔ گم ہوتی ہوئی اخلاقیات، مدنیت، انفرادی اور اجتماعی شناخت کی گم شدگی سوالیہ نشان بن کر کھڑی ہے۔ مستقبل کی دھند ہے۔ ایسے میں نیا اور طاقتور اسلوب نگارش ایک چیلنج ہے۔ زندگی اور فن، معنویت اور لفظ، آشوب اور بیان کی کشمکش جاری ہے۔

کتابیات

نمبر	مصنف: کتاب	مقام	ناشر	سال
۱	احمد یوسف: آگ کے ہم سائے	—	—	۱۹۸۰
۲	احمد یوسف: روشنائی کی کشتیاں	گیا	کلچرل اکیڈمی	۱۹۷۶
۳	احمد ہمیش (مرتب): عہد حاضر کی بہترین کہانیاں	کراچی	الباقریہ پبلی کیشنز	۱۹۸۰
۴	احمد ہمیش: مکھی	لاہور	—	۱۹۸۰
۵	اسرار گاندھی: پرت پرت زندگی	الہ آباد	انجمن تہذیب نو	۱۹۹۷
۶	اطہر پرویز (مرتب): اردو کے تیرہ افسانے	علی گڑھ	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۷۸
۷	اطہر پرویز (مرتب): منٹو کے نمائندہ افسانے	علی گڑھ	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۷۷
۸	اعجاز راہی (مرتب): بہترین نئی کہانیاں	راولپنڈی	دستاویز پبلشرز	۱۹۸۰
۹	اقبال متین: خالی پٹاریوں کا مداری	لکھنؤ	نصرت پبلشرز	۱۹۷۷
۱۰	اقبال مجید: ایک حلفیہ بیان	لکھنؤ	نصرت پبلشرز	۱۹۷۰
۱۱	اقبال مجید: دو بھیگے ہوئے لوگ	لکھنؤ	نصرت پبلشرز	۱۹۷۰
۱۲	اقبال مجید: شہر بدنصیب	دہلی	معیار پبلی کیشنز	۱۹۹۷
۱۳	انتخاب اردو افسانہ	لکھنؤ	اردو پردیش اردو اکادمی	۱۹۹۹
۱۴	انتظار حسین: انتظار حسین کے سترہ افسانے	دہلی	موڈرن پبلشنگ ہاؤس	۱۹۸۰
۱۵	انتظار حسین: کچھوے	لاہور	مطبوعات پبلشرز	۱۹۸۱
۱۶	انور خاں: راستے اور کھڑکیاں	دہلی	نئی آواز	۱۹۷۷
۱۷	انور سجاد: استعارے	لاہور	اظہار سنز	۱۹۷۰
۱۸	انور عظیم: قصہ رات کا	دہلی	مکتبہ جامعہ	۱۹۷۲
۱۹	آغا سہیل: شہر ناپرساں	لاہور	سنگ میل پبلی کیشنز	۱۹۸۳
۲۰	بلراج کومل: آنکھیں اور پاؤں	الہ آباد	اردو رائٹرز گلڈ	۱۹۸۱
۲۱	پریم چند: میرے بہترین افسانے	دہلی	مکتبہ شاہراہ	۱۹۶۸
۲۲	جیلانی بانو: نغمے کا سفر	حیدرآباد	اردو مرکز	۱۹۷۷
۲۳	حسین الحق: پس پردۂ شب	سہسرام	قاضی علی حق اکیڈمی	۱۹۸۱
۲۴	حسین الحق: صورت حال	سہسرام	قاضی علی حق اکیڈمی	۱۹۸۲

نمبر	مصنف: کتاب	مقام	ناشر	سال
۲۵	حمید سہروردی: بے منظری کا منظر نامہ	مالی گاؤں	منظر نامہ پبلی کیشنز	۱۹۹۶
۲۶	حمید سہروردی: ریت ریت لفظ	الہٰ آباد	اردو رائٹرز گلڈ	۱۹۸۰
۲۷	دیوندر اسّر: پرندے اب کیوں نہیں اڑتے	دہلی	پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزر	۱۹۹۳
۲۸	راج نرائن راز (مرتب): خواجہ احمد عباس	پنچ کولہ	ہریانہ اردو اکادمی	۱۹۸۹
۲۹	رام لال: گلی گلی	لکھنؤ	پنچ پبلشرز	۱۹۶۰
۳۰	رتن سنگھ: پنجرے کا آدمی	لکھنؤ	دانش محل	۱۹۷۳
۳۱	رتن سنگھ: کاٹھ کا گھوڑا	لکھنؤ	—	۱۹۹۳
۳۲	رشید امجد: بیزار آدم کے بیٹے	راولپنڈی	دستاویز پبلشرز	۱۹۷۴
۳۳	رشید امجد: سہ پہر کی خزاں	راولپنڈی	دستاویز پبلشرز	۱۹۸۰
۳۴	سجاد حیدر یلدرم: خیالستان	دہلی	مکتبہ جامعہ	۱۹۶۲
۳۵	سریندر پرکاش: برف پر مکالمہ	دہلی	موڈرن پبلشنگ ہاؤس	۱۹۸۱
۳۶	سعادت حسن منٹو: ٹھنڈا گوشت	دہلی	ساقی بک ڈپو	۱۹۸۹
۳۷	سلام بن رزاق: ننگی دوپہر کا سپاہی	ممبئی	نیو رائٹرز پبلی کیشنز	۱۹۷۷
۳۸	سید احمد قادری: دھوپ کی چادر	گیا	مکتبہ غوثیہ	۱۹۹۵
۳۹	شفق: سمٹی ہوئی زمین	الہٰ آباد	انجمن تہذیب نو	۱۹۷۹
۴۰	شفق: شناخت	سہسرام	تخن پبلی کیشنز	۱۹۸۹
۴۱	شمس الرحمن فاروقی: افسانے کی حمایت میں	دہلی	مکتبہ جامعہ	۱۹۸۲
۴۲	شہزاد منظر: جدید اردو افسانہ	کراچی	منظر پبلی کیشنز	۱۹۸۲
۴۳	طارق چھتاری: جدید افسانہ - اردو ہندی	علی گڑھ	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۹۳
۴۴	عابد سہیل: جینے والے	لکھنؤ	نصرت پبلشرز	۱۹۹۸
۴۵	عابد سہیل: سب سے چھوٹا غم	لکھنؤ	نصرت پبلشرز	۱۹۷۶
۴۶	عصمت چغتائی: چوٹیں	علی گڑھ	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۸۲
۴۷	علی احمد فاطمی (مرتب): بیس نئی کہانیاں	لکھنؤ	نصرت پبلشرز	۱۹۷۸
۴۸	عوض سعید: تیسرا مجسمہ	حیدرآباد	مکتبہ شعر و حکمت	۱۹۷۳
۴۹	عوض سعید: رات والے اجنبی	حیدرآباد	مکتبہ شعر و حکمت	۱۹۷۷
۵۰	غیاث احمد گدی: پرندے پکڑنے والی گاڑی	جھریا	صبا آرٹ پریس	۱۹۷۷
۵۱	قاضی عبدالستار: پیتل کا گھنٹہ	الہٰ آباد	ایشیا پرکاشن	۱۹۷۷
۵۲	قرۃ العین حیدر: روشنی کی رفتار	علی گڑھ	ایجوکیشنل بک ہاؤس	۱۹۸۲

۵۳	قمر احسن: آگ الاؤ صحرا	الہ آباد	شب خون کتاب گھر	۱۹۸۰
۵۴	کرشن چندر: ان داتا	دہلی	ایشیا پبلشرز	—
۵۵	کلام حیدری: سائز	گیا	کلچرل اکیڈمی	۱۹۷۴
۵۶	کمار پاشی: پہلے آسمان کا زوال	حیدر آباد	شالیمار پبلی کیشنز	۱۹۷۲
۵۷	کنور سین: ایک ٹانگ کی گڑیا	دہلی	موڈرن پبلشنگ ہاؤس	۱۹۸۱
۵۸	کہانیاں - اردو کلاسک	ممبئی		—
۵۹	گوپی چند نارنگ: اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ	دہلی	اردو اکادمی	۱۹۹۸
۶۰	گوپی چند نارنگ: نیا اردو افسانہ: انتخاب تجزیہ اور مباحث	دہلی	اردو اکادمی	۱۹۸۸
۶۱	محسن خاں: خواب کہانی	لکھنؤ	—	۱۹۹۳
۶۲	مرزا حامد بیگ: گمشدہ کلمات	لاہور	خالدین	۱۹۸۱
۶۳	مشرف عالم ذوقی: بھوکا ایتھوپیا	دہلی	تخلیق کار پبلشرز	۱۹۹۳
۶۴	مظہر الزماں خاں: ہارا ہوا پرندہ	حیدر آباد	مکتبہ شعر و حکمت	۱۹۷۹
۶۵	مہدی جعفر: نئے افسانے کا سلسلۂ عمل	گیا	کلچرل اکیڈمی	۱۹۸۱
۶۶	نیاز فتحپوری: نگارستان	لکھنؤ	نسیم بکڈپو	—
۶۷	نیر مسعود: سیمیا	لکھنؤ	ادبستان	۱۹۷۴
۶۸	نیر مسعود: عطر کافور	لکھنؤ	ادبستان	۱۹۹۰
۶۹	وقار عظیم: داستان سے افسانے تک	دہلی	ناز پبلشنگ ہاؤس	۱۹۶۰

رسائل

۱	ادب لطیف (۱۰)	دہلی	۱۹۸۷
۲	ادبی تناظر (۱، ۳)	دہلی	۱۹۸۱
۳	اصناف (۱)	گیا	۱۹۷۹
۴	اظہار (۴)، (۵)	ممبئی	۱۹۷۸
۵	الفاظ (۶)	علی گڑھ	۱۹۸۱
۶	اوراق (۳، ۴)	لاہور	۱۹۸۶
۷	ایوان اردو (۱۱)	دہلی	۱۹۹۷
۸	آہنگ فکشن نمبر	گیا	۱۹۸۱

۹	بادبان (۱)	کراچی	1995
۱۰	بادبان (۴)	کراچی	1996-97
۱۱	بادبان (۵)	کراچی	1997-98
۱۲	ترقی پسند ادب دستاویزات ۔ ترقی پسند گولڈن جوبلی کانفرنس - کراچی		—
۱۳	تناظر (۱۶)	دہلی	1988
۱۴	جواز (۷) نئی افسانوی تقلیب	مالی گاؤں	1978
۱۵	ذہن جدید (۶)	دہلی	1997
۱۶	سر سیدین پاکستانی ادب (۲)	راولپنڈی	1981
۱۷	سطور (۱۰)	دہلی	1980
۱۸	سطور (۲)		1977
۱۹	سطور (۹)	دہلی	1979
۲۰	سوغات (۵)	بنگلور	1993
۲۱	سوغات (۷)	بنگلور	1994
۲۲	شاعر ہم عصر اردو ادب نمبر	ممبئی	1997-98
۲۳	شب خون (۳۱)	الہٰ آباد	1997
۲۴	شب خون (۲)	الہٰ آباد	1967
۲۵	شب خون (۹)	الہٰ آباد	1977
۲۶	شعور (مارچ)	دہلی	1978
۲۷	شعور (۴)، (۶)	دہلی	1980-1988
۲۸	صبح نو: علی عباس حسینی نمبر	پٹنہ	1965
۲۹	عالمی اردو ادب: دیویندر اسّر نمبر	دہلی	1995
۳۰	عصری ادب (۵۰)	دہلی	1983
۳۱	عصری ادب (۳۷، ۳۸)	دہلی	1979
۳۲	کتاب (۳)	لکھنؤ	1964
۳۳	گفتگو - ترقی پسند ادب نمبر	ممبئی	1978-80
۳۴	گل بن (۳)	حیدر آباد	1990
۳۵	معلم اردو (۲)	لکھنؤ	1987
۳۶	معیار (۱)	دہلی	1977

۳۷	نخیر	ہریانہ اردو اکادمی	اکتوبر نومبر ۱۹۸۷
۳۸	نیا سفر (۷،۸)	الہ آباد	۱۹۹۷
۳۹	نیا ورق (اپریل ستمبر)	ممبئی	۱۹۹۸
۴۰	نیا ورق (مارچ)	ممبئی	۱۹۹۸
۴۱	نیرنگ خیال (۷)	لاہور	۱۹۲۷

انیس اعظمی

بیسویں صدی میں اردو تھیٹر، ڈراما

ڈراما ادب کی بے حد دلچسپ صنعت ہے۔ مقاصد کے نظریہ سے وہ سماجی ہے اور انسانی شعور کی گہرائیوں میں غوطا لگاکر جذبات کو بیدار کرتا ہے۔ ترقی یافتہ قوموں میں اسے بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ ڈراما کے دو پہلو ہیں۔ ایک ادبی، دوسرا تمثیلی۔ ڈراما اسٹیج ہوئے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ جو جب تک اسٹیج نہیں ہوا ادھورا رہے گا۔ اس کی خوبیاں، خامیاں واضح نہیں ہو پائیں گی اور نا ہی اس کے لکھنے کا مقصد پورا ہوگا۔

ہندستان اور یونان کو ڈراما کی پرورش اور تربیت میں یکساں ماں کے آغوش کی حیثیت حاصل ہے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ان دونوں ممالک میں ادب کی اس صنف کے ساتھ جو عقاید اور تصورات وابستہ ہیں اور جن روایتوں کی کونپلیں آگے چل کر پھوٹیں انھیں کو مستقبل میں اس فن کا لازمی عناصر تسلیم کیا گیا۔ ہندستان اور یونان دونوں جگہوں پر روایتوں کا سلسلہ بہت پرانا ہے۔ جس دور میں ان ممالک میں قصہ، کہانی، حکایت، کتھا اور گاتھا ایک نسل اپنی اگلی نسل کو اس سینہ بہ سینہ جاری و ساری سرمایہ کو سونپتی ہوگی اسی دور میں ڈرامہ کے نقش کا تعین کیا گیا ہوگا جو غالباً ایک ہزار سال قبل مسیح کا زمانہ ہے۔ سنسکرت کے عظیم شاعر اور ڈرامہ نگار اور 'شکنتلا' کے خالق کالی داس نے ناٹک کو "یگیہ" کہا ہے۔ "یگیہ" جو ناپاک کو پاک کرتا ہے، یگیہ جو قوت دیتا ہے، یگیہ

جو تحریک اور عزم کے لیے راغب کرتا ہے، یکیہ جو شکتی دیتا ہے، موجودہ دور کے مشہور زمانہ ہدایت کار پیٹر بروک کے قول کے مطابق "ڈراما ایک ایسا فن ہے جسے ہم ہوا پر لکھتے ہیں" یعنی جب ڈراما لکھا جاتا ہے اور اس کے لکھے ہوئے ڈرامے کو ہدایت کار تمام لوازمات کے ساتھ جب اداکاروں کی مدد سے اسے ناظرین کے سامنے اسٹیج پر پیش کرتا ہے اس پوری مسافت میں ڈرامہ نگار کے خیالات، احساسات اور تصورات کیا شکل اختیار کریں گے کہہ پانا مشکل ہے۔

ہندستان کے تھیٹر کی تاریخ اردو تھیٹر کے ذکر کے بغیر نامکمل ہے۔ پارسی تھیٹر، پرتھوی تھیٹر اور اپٹا کی پوری تحریک دراصل اردو تھیٹر کی تاریخ کا بیش قیمتی سرمایہ ہے۔ یہ بات دیگر ہے کہ آج کچھ لوگ اردو تھیٹر کے وجود کو تسلیم نہیں کرتے۔ اردو والے ہی ڈراما کے متعلق دل شکنی کی باتیں کرتے ہیں۔ وہ موقع بے موقع یہ الزام لگاتے رہتے ہیں کہ اردو میں معیاری ڈرامے نہیں لکھے گئے۔ جس نے انگریزی ڈراموں کا ذرا مطالعہ کیا وہ کہتا ہے اردو میں یورپی انداز کی حقیقت نگاری کا فقدان ہے۔ کوئی کہتا ہے کہ اردو ڈرامہ دیرپا نہیں ہے۔ کسی کو تسلسل میں کمی نظر آتی ہے تو کسی کو زبان ثقیل نظر آتی ہے تو کوئی یہ کہتا ہے کہ اردو کے بیشتر ڈرامے اسٹیج کے تقاضوں کو پورا نہیں کرتے۔ اس طرح اردو میں بطور ایک ادبی صنف کے ڈراما کی پسماندگی کا ذکر اکثر سننے میں آتا ہے۔ عام طور پر لوگ اس خیال سے بہ آسانی اتفاق بھی کر لیتے ہیں لیکن میرے لیے ان خیالات سے اتفاق کر پانا آسان نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اودھ کے آخری حکمراں نواب واجد علی شاہ کے دور سے دور حاضر تک اردو میں ڈرامے تو متواتر لکھے بھی گئے ہیں اور انھیں اسٹیج بھی خوب کیا گیا ہے۔ اس سلسلے کا آغاز اور اردو ڈراما کی ابتدا خود واجد علی شاہ کے ناٹک "رادھا کنہیا کا قصہ" سے ہوئی تھی۔ امانت لکھنوی کے "اندر سبھا" کی غیر معمولی عوامی مقبولیت نے اسے تیزی سے آگے بڑھایا۔ پارسی تھیٹر کے زمانے میں اردو ڈراما کو "آغا حشر" کاشمیری جیسے دیو قامت ادیب، شاعر اور ڈرامہ نگار کی رفاقت نصیب ہوئی۔ ان کے قلم کی جنبش سے نکلے ہوئے پرزور اور بلند گونج گرج والے مکالموں نے جو شاعرانہ

عصر انگیزی کے وصف سے بھی بھرپور تھے، ڈرامائی ادب میں اپنا بلند مقام بنایا۔ آغا حشر کاشمیری اور ان کے ڈراموں نے پورے ملک میں پارسی تھیٹر اسٹیج پر دھوم مچائی۔ فلم کی آمد کے بعد پارسی تھیٹر کے اداکار، ہدایت کار، موسیقار، گلوکار، ڈرامہ نگار، میک اپ مین، سیٹ ڈیزائنر، ڈریس ڈیزائنر، الغرض پورے عملے نے شہرت اور دولت کو دونوں ہاتھوں سے سمیٹنے کے ارادے سے فلموں کا رخ کیا۔ پارسی تھیٹر جو پوری طرح تجارتی اور کاروباری تھیٹر تھا اپنی بنیاد پر قائم نہ رہ سکا اور دیکھتے ہی دیکھتے زوال پذیر ہو گیا۔

پارسی تھیٹر کے مشہور اداکار، ہدایت کار، گلوکار، ماسٹر فدا حسین کے قول کے مطابق: "عالم آرا" بننے کے بعد تھیٹر کے تمام بڑے بڑے لوگوں کو فلموں میں لے لیا گیا۔ موسیقار "جھنڈے خاں استاد" تھیٹر سے ہی فلموں میں گئے تھے۔ کھیم چند پرکاش جو تھیٹر سے ہی فلوں میں گئے تھے، کا 'محل' فلم میں گانا "آئے گا آنے والا" بہت مشہور ہوا۔ ہدایت کار اور مصنف آغا حشر کاشمیری، نارائن پرشاد بیتاب، منشی دل، اور نازاں یہ سب فلموں میں گئے اور انہی کے لکھے ڈراموں پر فلمیں بنیں۔ 'عالم آرا' کی کہانی یوسف ڈیوڈ کی تھی جو یہودی تھے اور اس فلم کے ہدایت کار تھے۔ خان بہادر ایڈیسن ایرانی امپیریل تھیٹر کے مالک تھے۔ زبیدہ پہلی ہیروئن تھیں، وٹھل ڈیگ لیس ہیرو تھا۔ اس میں پرتھوی راج کپور نے بھی اداکاری کی تھی۔ اسی دور میں کلکتہ میں آغا حشر کا شیریں فرہاد ڈرامہ فلم میں تبدیل ہو رہا تھا جس کی ہیروئن کنچن تھیں۔ اس کا اصل نام جہاں آرا بیگم تھا جس کے ہیرو ماسٹر نثار تھے جو اس وقت پارسی تھیٹر کے دلیپ کمار تھے۔ اسی طرح بہت سے تھیٹر والے فلموں میں گئے۔ ہمادی الفریڈ کمپنی ۱۹۳۱ میں بند ہوئی تو میں بھی فلموں میں کام کرنے کلکتہ چلا گیا جہاں میں نے نو(۹) فلموں میں کام کیا۔" (ماہنامہ ایوان اردو، صفحہ ۳۱ر جون ۱۹۹۸)

فلموں کی آمد سے پہلے عوام میں جو مقبولیت تھیٹر کو تھی وہ فلموں کے وجود کے بعد سنیما کو حاصل ہوئی اور صرف مقبولیت ہی نہیں سنیما لوگوں کے دل و دماغ پر چھا گیا۔ یہ زوال اسٹیج کا تھا ڈرامے کا نہیں۔ ڈرامے اب بھی لکھے

جارہے تھے لیکن اسٹیج کی بجائے ریڈیو کے لیے یار سالوں کے قارئین کے واسطے، اور گاہ بگاہ اسٹیج بھی ہورہے تھے۔

ہندستانی ڈراما، تھیٹر پر مختصراً تبصرہ کرنا ہو تو کہا جائے گا کہ اس کی ابتدا سنسکرت ڈراموں سے ہوئی۔ سنسکرت میں بے شمار شاندار ڈرامے لکھے گئے۔ اس میں "دیومالائی، سیاسی، رومانی، مزاحیہ، سماجی" الغرض سبھی موضوعات پر طبع آزمائی کی گئی جس کی وجہ سے پورے عالم میں ہندستانی ڈرامائی ادب کی شناخت قائم ہوئی۔ بھرت منی کا تحریر کردہ "ناٹیہ شاستر" سنسکرت کے ڈرامائی ادب کی مکمل دستاویز ہے۔ اس کے مطالعے سے اس بات کا پتہ بھی چلتا ہے کہ سنسکرت میں ڈرامائی ادب پر "ناٹیہ شاستر" سے قبل بھی کتابیں لکھی جاچکی تھیں۔

"ناٹیہ شاستر" میں ڈرامہ اور اسٹیج سے متعلق تمام تفصیلیں موجود ہیں۔ سنسکرت ڈرامائی ادب میں کالی داس، بھوبھوتی اور سبھاش کو مقابلتاً بے پناہ شہرت ملی۔ اب ان ڈراموں کو ہم کلاسیکی ڈراما کہتے ہیں۔ سنسکرت ڈراموں کے دور کے بعد ملک میں صدیوں کی ایک طویل خاموشی رہی اس کے بعد جو ڈراما اس ملک میں پنپا اس کی وضع قطع اور روش جدا تھی۔ وہ پوری طرح کاروباری تھا۔ یہ اردو ڈراما تھا جسے پارسی تھیٹر کا نام دیا گیا۔ ڈرامہ کا یہ نیا دور ۱۸۶۴ میں کاروباری سطح پر ممبئی میں شروع ہوا۔ انیسویں صدی میں اس کی ابتدا ہوئی اور بیسویں صدی کی تیسری دہائی یعنی فلموں کی آمد تک یہ اپنے عروج کو پہنچی اور اس میں بہت سی تبدیلیاں آئیں۔

پارسی تھیٹر سے لے کر آج تک جتنا تھیٹر ہوا یا ہو رہا ہے اس پر حالات کے اثرات کو واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ اس درمیان پہلی اور دوسری جنگ عظیم اور دو دور جدوجہد آزادی کے بالخصوص قابل ذکر ہیں جن سے ڈراما متاثر ہوا چونکہ ڈراما معاشرہ کا آئینہ ہوتا ہے یہ اس کی ذمہ داری رہی ہے کہ جو کچھ معاشرہ میں ہو رہا ہے اسے اپنے زاویہ نگاہ سے ناظرین تک پہنچائے۔ بقول حبیب تنویر: "ہماری صدی دنیا کی دو عظیم لڑائیوں کے تجربے سے گذر چکی ہے۔ ان

دونوں لڑائیوں کا اثر تھیٹر پر بہت گہرا پڑا، پہلی لڑائی کے زمانے تک اسٹانلاوسکی، میکسم گورکی، چیخوف، ٹالسٹائی، ابسن اور برنارڈشا کی کارگزاریاں دنیا کے تھیٹر پر اپنی چھاپ ڈال چکی تھیں۔ ان کا اثر ہندستان پر بھی پڑنے لگا تھا۔ دنیا کی دوسری جنگ عظیم تک انگریز سامراج کے خلاف ہماری اپنی قومی تحریک گہرائی اختیار کرچکی تھی اور اس کا اثر فنون لطیفہ کے ہر شعبہ پر نظر آنے لگا تھا"۔ (ماہنامہ آجکل مئی ۱۹۹۴)

ہندستان میں ڈرامہ کی روایت سدا رہی ہے۔ یہاں لوک گیت، لوک سنگیت، لوک ناٹک کے ساتھ ساتھ رام لیلا اور کرشن لیلا کی روایت بھی بہت پرانی ہے۔ زمانہ قدیم سے رام لیلا اور کرشن لیلا اور اس کے بہانے ڈراما ہوتا رہا ہے۔ اس کے علاوہ کٹھ پتلی کا تماشہ، قصہ گوئی، حکایت گوئی اور داستان گوئی کی روایت میں بھی ڈرامائیت موجود تھی۔

اٹھارہویں صدی میں نقال، بھانڈ، بہروپیے اور سوانگ کرنے والوں کو لوگوں نے اپنی تفریح کا سامان بنایا۔

یہ بے حد افسوس کا مقام ہے کہ اردو میں نہ صرف ڈراما کو بلکہ عوامی سلسلے سے جڑی سبھی اصناف کو وہ احترام اور مقام نہیں ملا جو انھیں دوسری ہندستانی زبانوں میں میسر آیا۔ آزادی کے بعد تک اردو والوں کے نظریہ کا یہ عالم رہا ہے کہ ڈرامہ کے اداکاروں کو نچنیا، پدنیا کہا جاتا تھا۔ ناٹک نوٹنکی کو حقارت سے دیکھا جاتا تھا۔ وہ جن کا شمار شرفاؤں میں ہوتا وہ اس سڑک سے نہ گزرتے جہاں تھیٹر کا منڈوا لگا ہوتا تھا۔ اسی تنگ نظری کی وجہ سے لوگ روایات کے حسین پیکر جن کے عناصر نے مستقبل میں ڈراما کی شکل اختیار کی دوسری زبانوں کی طرح اردو والوں میں ناپنپ سکے۔

ہندستان کے مختلف صوبائی علاقوں میں مقامی موسیقی، رقص، روایتوں اور قدروں سے قوت لے کر لوک ناٹکوں نے جنم لیا۔ اردو، ہندی، برج اور ہریانوی علاقوں میں 'نوٹنکی' کی روایت مقبول ہوئی تو کشمیر سے ہماچل تک کے پہاڑی علاقوں میں 'بھانڈ' روایت مقبول ہوئی۔ اسی طرح کرناٹک میں 'یکش گان'

مہاراشٹر میں 'تماشہ' اور بنگال میں 'جاترا' نے عوامی سطح پر بے پناہ مقبولیت حاصل کی۔ یہ سب ہندستان کے مستند لوک ناٹک (Folk Theatre) کی شکلیں ہیں جو اب بھی موجود ہیں۔

یہ الزام بھی بالکل غلط ہے کہ اردو ڈراما سنسکرت اور یورپی ڈرامے سے اثرپذیر ہوا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو ڈراما ایک خود رو پودا ہے اس کی جڑیں نہ تو سنسکرت اور نہ ہی یورپی ڈرامے کے زیراثر رہی ہیں۔ اردو ڈراما اپنے معاشرے اپنے سماج کی مٹی سے اگا ہے۔ بقول ڈاکٹر اسلم قریشی: "اردو ڈرامے کا اولین نمونہ ہی ان معاشرتی حالات اور سماجی روایات کو ظاہر کرتا ہے جن کے بطن سے اس کی نمو اور جن کے خون سے اس کی آبیاری ہوئی۔ یہاں کی تہذیب اور تمدن اور ثقافت کی دھڑکنیں اس کی رگ و پے میں محسوس ہوتی ہیں۔ اس نے وہی روپ دھارا جو حالات کا تقاضا تھا۔ وہی پیکر اختیار کیا جو عوامی رجحانات نے اس کے لیے تراشا تھا۔ اردو ڈرامے میں جو خوبی یا خامی ہے وہ اس معاشرے کا عکس ہے جس کی تسکین طبع کے لیے اس نے جنم لیا تھا۔"

اردو ڈرامہ ہندستان کی دوسری زبانوں کی طرح وہ مقام حاصل نہ کرسکا جو دوسری زبانوں میں ڈرامے کو نصیب ہوا۔ اس کی ایک وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ ابتدا میں اردو ڈرامے کا رشتہ اردو ادب سے دور دور کا سا رہا۔ ڈرامے کے روپ میں جو کچھ لکھا جاتا تھا وہ صرف اسٹیج پر دکھائے جانے کی غرض سے ہی لکھا جاتا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اولین اردو ڈرامے کی ادبی حیثیت بہت پست نظر آتی ہے۔ یہ اردو ادب کا ایک المیہ ہے کہ جب یہاں اردو ڈرامے کا اسٹیج عروج پر تھا تو اس کا رشتہ ادب سے دور دور کا رہا اور جب ڈراما ادب کے حدود میں داخل ہوا تو اس کے ہاتھوں سے اسٹیج نکل گیا، جب کہ اردو ڈراما صرف عوام کی دل جوئی ہی نہیں کررہا تھا اس نے سنجیدہ ڈرامے بھی معاشرے کو دیے ہیں۔ پہلی جنگ آزادی یعنی ۱۸۵۷ کے زمانے میں انقلابیوں کی شکست اور اس کے نتیجے میں برطانوی حکمرانوں کے مظالم کے دور میں اردو ڈرامے میں سیاسی ڈراموں کا اسٹیج ہونا ایک نیا تجربہ تھا۔ یہ ایک صحت مند سوچ

کا نتیجہ تھا۔ ۱۸۵۸ میں ممبئی میں "فرنگی اور ہندستانی طرز حکومت کا موازنہ" اور ۱۸۵۹ میں "نانا صاحب" کے عنوان سے اردو ڈرامے اسٹیج ہوئے۔ اس کے بعد امراؤ علی نے "البرٹ بل" میں انگریزوں کے مظالم دکھائے اور مولانا ظفر علی خاں نے "جنگ روس و جاپان" کے بہانے لوگوں میں حب الوطنی کے جذبے کو بیدار کیا۔ اسی طرح ۱۹۱۹ میں جلیان والا باغ کے واقعہ سے متاثر ہو کر اردو اور برج میں ڈرامے لکھے گئے اور چپکے چپکے اسٹیج بھی ہوئے جس میں ڈاکٹر سیف الدین کچلو اور ڈاکٹر ستیہ پال کو آلہا اودل کی طرح کا ہیرو دکھایا گیا تھا۔ ۱۹۳۱ میں فلموں کی آمد سے اردو ڈرامے کو زبردست جھٹکا لگا۔ پارسی تھیٹر کو دوسرا جھٹکا ۲۸/اپریل ۱۹۳۵ کو آغا حشر کے اس جہان فانی سے رخصت کی وجہ سے لگا۔ یہ اتفاق ہے کہ ۱۹۳۵ میں آغا حشر کا انتقال ہوتا ہے اور یکم جنوری ۱۹۳۶ کو آل انڈیا ریڈیو کا وجود عمل میں آتا ہے اور اردو اسٹیج ڈرامے کی جگہ اردو ریڈیو ڈراما جنم لیتا ہے۔ ۱۹۳۵ میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے قیام اور ریڈیو کی آمد نے اردو ڈرامے کو موت کے منہ سے بچا لیا۔ ترقی پسند مصنفین اور ان سے متاثرین نے اردو ڈرامے کو نیا رجحان اور اردو ڈراما نگاروں کو نیا شعور بخشا۔ علی سردار جعفری، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی، منٹو، راجندر سنگھ بیدی، موہن سہگل، وامق جونپوری، رضیہ سجاد ظہیر، اوپندر ناتھ اشک، قدسیہ زیدی، کرشن چندر، وشوامتر عادل، بلراج ساہنی، بھیشم ساہنی، نیاز حیدر، ولایت جعفری، حبیب تنویر، محمد حسن سے ہوتے ہوتے شمیم حنفی تک ایک طویل فہرست ہے اردو ڈراما نگاروں کی۔ اس کے باوجود کہ یہ اردو ڈرامے کے بہت اہم نام ہیں لیکن ان میں سے ایسا کون سا نام ہے جسے ہندی کے موہن راکیش، مراٹھی کے وجے تینڈولکر، کنڑ کے گریش کرناڈ، بنگلہ کے بادل سرکار کی صف میں کھڑا کیا جا سکے۔

پارسی تھیٹر: بیسویں صدی کے اردو تھیٹر کی بات جب بھی ہو گی اس کی ابتدا پارسی تھیٹر سے ہوتے ہوئے پرتھوی تھیٹر اور اپٹا سے گزرتے ہوئے عہد حاضر کی مسافت مکمل کرے گی۔ بیسویں صدی میں جن تھیٹریکل کمپنیوں نے رجسٹرار

سوسائٹیز کے دفاتر میں اپنا رجسٹریشن کروایا اس کی فہرست دیکھ کر اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ پورے ملک میں کس قدر زور و شور سے پارسی تھیٹر ہو رہا تھا وہ بھی بہ زبان اردو۔ ملک میں پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کی تعداد ۲۷۱ تھی جبکہ بہت سی کمپنیاں ایسی بھی تھیں جن کا رجسٹریشن نہیں ہو سکا تھا۔

پارسی تھیٹر کے آخری چراغ پارسی تھیٹر کے ممتاز اداکار گلوکار اور ہدایت کار ماسٹر فدا حسین مرسی سے بات چیت کے دوران جب پارسی تھیٹر کی مختصر تاریخ کے بیان کو کہا گیا تو انھوں نے فرمایا:

سب سے پہلے ۱۸۶۴ میں پارسی بالیوالا تھیٹریکل کمپنی آف بامبے قائم ہوئی۔ حالانکہ ۱۸۳۴ میں واجد علی شاہ کے دور میں بھی ڈرامے اور رہس ہوئے ہیں لیکن پارسی اسٹائل کا پہلا ڈراما، وہ بھی باقاعدہ اسٹیج پر، سب سے پہلے بالیوالا تھیٹریکل کمپنی کی جانب سے ۱۸۶۴ میں ممبئی میں اسٹیج ہوا۔ شروع شروع میں مشعل جلا کر ڈرامے دکھائے گئے۔ اس کے کچھ دنوں بعد چالیس لائن کا لیمپ آگیا۔ اس کے بعد گیس والا لیمپ آگیا۔ گیس والے لیمپ کی روشنی کو دیکھ کر پبلک چونک پڑی کہ رات میں دن نکل آیا۔ پارسی تھیٹر کی دوسری کمپنی بنی ”الفریڈ“۔ محمد علی بوہرہ نے جو بمبئی کے مشہور بوہرہ تھے، اس زمانے میں ایک لاکھ روپے کمپنی شروع کرنے کے لیے لگائے تھے لیکن روپیہ لگاتے ہی ان کے ملاجی نے فتویٰ دے دیا کہ یہ کاروبار غلط ہے۔ محمد علی بوہرہ ڈر گیا۔ اس نے اپنے مولانا کے سامنے کان پکڑے، دس ہزار انھیں جرمانہ ادا کیا اور الفریڈ پر اپنا ایک لاکھ روپیہ چھوڑ دیا۔ الفریڈ کمپنی چل پڑی۔ منشی مراد، منشی آصف، آسی، نازاں جیسے ڈراما نگاروں نے الہ دین کا چراغ، علی بابا چالیس چور، حاتم طائی، گل بکاؤلی، ستره بکاولی جیسے ڈرامے لکھے جو خوب چلے۔ یہ سب ڈرامے طلسم ہوش ربا سے لیے گئے تھے۔

ان ڈراموں کے بعد پھر دور آیا آغا حشر کاشمیری کے ڈراموں کا، نارائن پرشاد بیتاب، ونایک پرشاد طالب، ہری کرشن جوہر بھی اسی زمانے کے ڈراما نگار ہیں۔ آغا حشر کاشمیری نے سب سے پہلا ڈرامہ لکھا ”آفتاب محبت“۔

یہ ڈراما منشی مہدی حسن کے ڈرامے 'چندراولی' پر مبنی تھا۔ اسی زمانے میں نارائن پرشاد بیتاب نے "کرشن سداما" لکھا، منشی نیر نے "وطن" لکھا جو انگریزوں کے خلاف تھا۔ اس کے دو گانے تو لوگوں کو بغاوت پر آمادہ کرتے تھے۔ اس ڈرامے کو سرکار نے بند کرنے کا حکم دے دیا تھا۔ الفریڈ کمپنی کے مالک موتی لال مارواڑی کو اس کی برادری نے ڈرامے کے کام سے دور رہنے کا حکم دیا تو بمبئی کے دو بدمعاش بھائی تھے حبیب سیٹھ، محمد سیٹھ انھوں نے الفریڈ کو ہتھیا لیا اور کمپنی کے مالک بن گئے۔ دونوں ہم شکل تھے اور خوب چالاک تھے۔

پھر دیکھتے ہی دیکھتے پارسی تھیٹر کی ۲۵ بڑی کمپنیاں وجود میں آگئیں۔ کچھ کمپنیوں کے مالک بہت مشہور ہوئے جن میں ایڈیسن سیٹھ ٹھوٹھی، دادا بھائی ٹھوٹھی، فرہام جی اپو، جمشید جی میڈن اور ان کے داماد پسٹن جی شامل ہیں۔

آغا صاحب نیو الفریڈ میں ڈرامے کی ہدایت دینے دلی آئے تھے وہیں ان سے ہماری پہلی ملاقات ہوئی۔ آغا صاحب پہلے اداکار تھے پھر ڈراما نگار پھر ہدایت کار بنے۔ وہ ڈائرکشن بہت اچھی دیا کرتے تھے۔ آغا صاحب نے خاموش فلموں میں بھی اداکاری کی ہے۔

ہاں تو میں کہہ رہا تھا کہ ۱۸۶۴ یعنی ابتدا سے لے کر ۱۹۳۱ تک کا زمانہ پارسی تھیٹر کے عروج کا زمانہ تھا۔ ایسے ایسے ڈرامے ہوتے کہ پوچھیے مت۔ "خوب صورت بلا" ایسا مقبول ہوا کہ یہ ڈراما جس شہر میں گیا دھوم مچ گئی۔ پارسی تھیٹر کے ڈرامے دیکھنے کا شوق لوگوں میں اتنا تھا کہ لوگ ایک روپیہ کا آٹا آٹھ آنے میں بیچ کر ڈراما دیکھتے تھے۔

ناظرین کی فرمائش پر ڈرامے کے سین تو نہیں دکھائے جاسکتے تھے لیکن گانوں کو ریپیٹ کردیا کرتے تھے۔ میں نے اس دور کے بہت سے ڈرامے دیکھے ہیں۔ ہمارے زمانے میں اور آج اسٹیج ہورہے ڈراموں میں بہت فرق ہے۔ اب تکنیک بہت زبردست ہوگئی ہے۔ لائٹ نے تو بہت ہی غضب ڈھایا ہے۔ یہ بہت بڑا انقلاب ہے۔ ہر چیز بہتر ہوگئی ہے۔ کچھ لوگ پارسی تھیٹر کو بدنام کرنے کے لیے یہ غلط باتیں کرتے ہیں کہ پارسی تھیٹر والوں نے ناظرین کو لبھانے کے

لیے سستے سمجھوتے کرنے شروع کر دیے تھے۔ یہ بالکل غلط الزام ہے۔ آغا صاحب کے ڈراموں نے سماج کو تحریک دی ہے اور منشی عباس علی کا ڈراما "شریمتی مندری" ہندو مسلم بھائی چارے پر اب تک کا بہترین ڈراما ہے۔ اس کے علاوہ حبیب سیٹھ، محمد سیٹھ کا "پنجاب میل" اور "وطن" انگریزوں کے خلاف تھا۔ ان ڈراموں کے گانوں کی مقبولیت نے انگریزوں پر غضب ڈھایا تھا:

خدایا کیسی مصیبتوں میں یہ ہند والے پڑے ہوئے ہیں
قدم قدم پر ہماری خاطر ستم کے جالے پڑے ہوئے ہیں
ہمارے مہمان جو آئے بن کر وہ ظلم کرنے لگے ہم پر
غضب ہے اپنے مکاں کے باہر مکان والے پڑے ہوئے ہیں

پارسی تھیٹر میں ہمارے زمانے میں بہت تکلفات ہوا کرتے تھے۔ طرح طرح کی سینریاں پینٹ ہوتی تھیں۔ بڑے بڑے سیٹ لگائے جاتے تھے۔ بہت سارے سازندے بیٹھتے تھے۔ طرح طرح کے پردے اور ڈراپ لگائے جاتے تھے اور اسٹیج پر کرشمے بھی بہت ہوتے تھے۔ ڈرامے کے دوران اسٹیج پر گردن اڑا دی جاتی تھی۔ کردار کا سر دور جاکر گرتا تھا اور پبلک کو سب سچ لگتا تھا۔ (ایوان اردو، نئی دہلی، جون ۱۹۹۸)

پارسی تھیٹر پر زور اور بلند بانگ مکالموں اور شاعرانہ اثر انگیزی کے علاوہ چمک دمک والا تھیٹر تھا جس کا اصل مقصد ناظرین کی تفریح کا سامان پیدا کرنا تھا۔ ان کے پلاٹ میں قصوں کے مقابلے ناچ گانے کو زیادہ اہمیت دی جاتی تھی۔ کرداروں کا مکالمہ بھی نثر کے بجائے نظم میں ہوا کرتا تھا۔ کردار جو غزلیں اور گانے گاتے ان میں خیال کی رفعت، نزاکت یا شوخی کو اتنا اہم نہیں سمجھا جاتا تھا جتنا ان کی دھنوں اور موسیقی کو۔ پارسی تھیٹر کی بہت سی کمپنیوں کو ریاستوں کے نوابوں، راجاؤں اور رئیسوں کی سرپرستی حاصل رہی ہے۔ نوابوں کی تقریبات میں پارسی تھیٹر کمپنیاں ان کی دعوت پر ڈرامے تیار کر کے لے جاتیں اور ان نوابوں کے مہمانوں اور ریاست کے لوگوں کی تفریح کا سامان بنتیں۔ یہی

وجہ ہے کہ بیشتر پارسی ڈراموں میں عموماً مذاقِ عام کی تسکین کی کوشش کی گئی ہے۔ اس دور کے بیشتر ڈرامے ایک ہی نہج کے ہیں۔ زیادہ تر ڈرامے ایک ہی سانچے میں ڈھلے معلوم ہوتے ہیں۔

پرتھوی تھیٹر: تھیٹر کے توسط سے اردو کو ترویج و ترقی دینے والے ایک شخص کا نام تھا پرتھوی راج کپور، انھیں زیادہ تر فلموں کے حوالے سے جانا جاتا ہے۔ یہ کم لوگ ہی جانتے ہیں کہ پرتھوی راج کپور نے فلموں سے جو کچھ کمایا اسے پرتھوی تھیٹر کی نذر کرتے گئے۔ یہی وجہ ہے کہ ساری زندگی کرائے کے مکان میں کاٹی اور ایک طویل عرصے تک اپنی پرانی کار چلاتے رہے۔ پرتھوی تھیٹر کو اپنا خون پلاکر بھی وہ ۱۶ سال سے زیادہ نہ چلا سکے۔ بلند قامت، بھاری بھر کم کسرتی جسم، سرخی مائل رنگ، ہلکی بھوری خوبصورت آنکھیں، سجے ہوئے بال، پروقار اور رعب دار بھاری بھرکم آواز کے مالک پرتھوی راج کپور اپنے قریب کے لوگوں میں "پاپاجی" کے نام سے جانے جاتے تھے۔ ان کے ساتھ کام کرنے والوں کا کہنا ہے کہ جب وہ بات کرتے تھے تو معلومات کے دریا بہادیتے تھے۔ ہر موضوع پر ہزاروں واقعات انھیں زبانی یاد رہتے تھے۔ یادداشت ایسی کہ کسی سے ایک بار کی ملاقات ہی کیوں نہ ہو اسے کبھی نہیں بھولتے تھے۔ اپنے آس پاس کے چھوٹے بڑے ہزاروں لوگوں کے نام انھیں یاد رہتے تھے۔ گفتگو کے دوران میں حسب موقع مزاح، جوش اور سنجیدگی کے تاثرات ان کے چہرے پر کوئی بھی پڑھ سکتا تھا۔ فلموں یا ڈراموں میں جو رول کردیا اس کے مکالمے برسوں زبانی یاد رہتے تھے۔ ڈرامے کے سیٹ پر بالکل محو ہوکر ہدایت دیتے۔ ڈرامے کا ہر Move ان کی نس نس میں رچ بس جاتا۔ ان کے ڈراموں میں سین کی Blocking ایسی ہوتی کہ کسی کے لیے اسے تبدیل کرنا ممکن نہ ہوتا۔ پرتھوی تھیٹر کے اداکار اسٹیج پر بلاوجہ کبھی Move نہیں کر پاتے تھے۔ یا یوں کہیے کہ پرتھوی تھیٹر کا اداکار ڈرامہ میں جب بھی Move کرتا تو اس کی کوئی وجہ ہوتی تھی۔ ہر Move کا Justification ہوتا تھا۔ ڈراموں میں پرتھوی راج کی

سنجیدگی کا عالم یہ تھا کہ جب ڈراما "کلاکار" میں وہ مصور کے رول کی تیاری کر رہے تھے تو اسے بخوبی انجام دینے کے لیے اور مصور کی خصوصیات کو اچھی طرح جاننے اور پرکھنے کے لیے وہ تین ماہ تک روزانہ ممبئی میں ایک مصور دوست کے یہاں جاتے رہے اور باریکی سے اس کی حرکات کو نوٹ کرتے رہے۔
پرتھوی راج کپور کو بچپن سے ہی اداکاری کا شوق اور ڈرامے سے عشق تھا۔ شروع کے دنوں میں انھوں نے بہت مشکلیں اٹھائیں۔ کلکتے میں ایک انگریز کی تھیٹریکل کمپنی میں ملازمت اختیار کی۔ تنخواہ تھی صبح ایک آنہ اور شام ایک آنہ یعنی دو آنا روز۔ یقیناً وہ سستا زمانہ تھا لیکن اتنا سستا بھی نہیں کہ اس تنخواہ میں کام چل پاتا لیکن کام اور اداکاری سیکھنے کا شوق اور لگن ایسی تھی کہ برسوں اسی اجرت پر کام کرتے رہے اور کام سیکھتے گئے۔ بھانت بھانت کے لوگوں کے ساتھ بھانت بھانت کے کردار کیے اور تھیٹر کی ہر سیڑھی پر چڑھ کر تھیٹر کے ہر فن مولا ہوگئے۔ یہی وجہ ہے کہ جب پرتھوی راج کپور نے اپنا تھیٹر گروپ "پرتھوی تھیٹر" قائم کیا تو دنیا کو دکھا دیا کہ کامیاب تھیٹر کیا ہوتا ہے۔
پرتھوی راج کپور نے اور پرتھوی تھیٹر نے اردو تھیٹر کو کیا دیا اور کتنا دیا یہ بات قابل غور ہے۔ پارسی تھیٹر کے زوال کے ساتھ ساتھ اردو تھیٹر تقریباً ختم ہوچکا تھا۔ اس میں پھر سے روح پھونکنے اور اردو تھیٹر کی بجھتی شمع کو روشن رکھنے کا کام کیا پرتھوی راج کپور اور پرتھوی تھیٹر نے۔ لگاتار ۱۶ برسوں تک اردو ڈرامے اسٹیج کرکے پرتھوی راج کپور نے اردو اسٹیج کو نئی زندگی دی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ملک سیاسی بحران سے دوچار تھا۔ ملک کی آزادی کی جدوجہد زوروں پر تھی۔ پھر ملک آزاد ہوا لیکن دو حصوں میں تقسیم ہوکر۔ چاروں طرف آگ لگی ہوئی تھی۔ فسادات نے آزادی کا جشن بھی نہ منانے دیا۔ انھیں دنوں ممبئی میں اپٹا (IPTA) اور پرتھوی تھیٹر کا قیام عمل میں آیا۔ اپٹا Committed لوگوں کی جماعت تھی جس میں ڈرامے کے ماہرین کم اور کامریڈ زیادہ تھے۔ اپٹا میں خواجہ احمد عباس، علی سردار جعفری، شوکت کیفی اعظمی، شمبھو مترا، بلراج ساہنی، بھیشم ساہنی، زہرہ سہگل وغیرہ سرگرم تھے۔ جب اپٹا کے لیڈر جیلوں میں چلے جاتے تو

اپٹا کو دھکا پہنچتا اور اس کی باگ ڈور ان ہاتھوں میں آجاتی جو ڈرامے کے فن سے بے بہرہ ہوتے۔ اس کے بعد ڈرامے کیا ہوتے تھے، سیاسی نعروں کو ہی ڈراموں کا روپ دیا جانے لگتا اور کہا جاتا کہ یہ عوامی آرٹ ہے۔

جدید ڈرامے کی ابتدا اور ارتقا میں اپٹا کا قابل ستائش رول رہا ہے۔ اپٹا کا پہلا ڈرامہ "یہ کس کا خون ہے" (ڈرامہ نگار علی سردار جعفری، ہدایت کار انل ڈی سلوا) ممبئی میں ۱۹۴۲ میں اسٹیج ہوا۔ اس کے بعد ۱۹۴۴ میں بلراج ساہنی کی ہدایت میں خواجہ احمد عباس کا ڈرامہ "زبیدہ" اسٹیج ہوا پھر تو اپٹا نے یکے بعد دیگرے کئی ڈرامے اسٹیج کیے۔ موہن سہگل کا دیش بھگت، خواجہ احمد عباس کے دو ڈرامے گاندھی جی اور غنذہ اور میں کون ہوں، بھیشم ساہنی کا بھوت گاڑی، بلراج ساہنی کا جادو کی کرسی، عصمت چغتائی کا دھانی بانکیں، وشوامتر عادل کا سڑک کے کنارے اور دکن کی ایک رات، حبیب تنویر کا جھاڑو اور شطرنج کی بازی، اوپندر ناتھ اشک کا دنگا۔ ان ڈراموں کے اسٹیج ہونے سے اردو ڈرامے کو ایک نئی تحریک ملی اور اس کے ساتھ ہی اردو اسٹیج کو استحکام حاصل ہوا۔

اپٹا کے علاوہ ممبئی کا دوسرا سرگرم اردو تھیٹر تھا پرتھوی تھیٹر۔ پرتھوی تھیٹر کے ساتھ بہت سی نامور شخصیتیں وابستہ تھیں جن میں پرتھوی راج کپور ان کے تینوں بیٹے راج کپور، شمی کپور، ششی کپور کے علاوہ سجن، زہرہ سہگل، شوکت کیفی اعظمی، عذرا، اندومتی، سریش، پریم ناتھ، راجندر ناتھ، موہن سہگل، کنہیا لال، شری رام اور رویندر وغیرہ شامل تھے۔ پرتھوی تھیٹر نے ۱۶ سال کے عرصے میں کل ۸ ڈرامے اسٹیج کیے۔ ان آٹھ ڈراموں کو ہندستان کے تقریباً 130 شہروں میں بار بار پیش کیا گیا۔ ان آٹھ ڈراموں کے نام اور ان کے شوز کی تعداد اس طرح ہے:

۱۔ شکنتلا	ڈرامہ نگار: نارائن پرشاد بیتاب	کل شو ۲۱۲
۲۔ پٹھان	ڈرامہ نگار: لال چند بسمل	کل شو ۵۵۸
۳۔ آہوتی	ڈرامہ نگار: لال چند بسمل	کل شو ۳۳۹
۴۔ پیسہ	ڈرامہ نگار: لال چند بسمل	کل شو ۳۰۲

۵۔ غدر　　ڈرامہ نگار: اندر راج آنند　　کل شو ۲۶۲

۶۔ دیوار　　ڈرامہ نگار: پر تھوی راج / اندر راج آنند　　کل شو ۷۱۲

۷۔ کلاکار　　ڈرامہ نگار: رامانند ساگر　　کل شو ۱۵۷

۸۔ کسان　　ڈرامہ نگار: شیل / پر تھوی راج　　کل شو ۱۲۰

پر تھوی راج کپور نے پیسہ کمایا فلموں سے اور خرچ کیا اسٹیج پر۔ ۱۶ سال تک ایک سو پچاس لوگوں پر مشتمل پر تھوی تھیٹر کو ماہوار تنخواہ پر رکھنا کوئی آسان کام نہیں تھا جبکہ اکثر اداکاروں، موسیقاروں، پینٹروں کی تنخواہیں پانچ پانچ سو روپے ماہوار تھیں۔ پر تھوی تھیٹر کی آمدنی کم اور اخراجات زیادہ تھے۔ یہی وجہ ہے کہ پر تھوی راج کپور نے مغل اعظم میں شہنشاہ اکبر کی اداکاری کے لیے جو رقم کے۔ آصف سے لی اس سے پر تھوی تھیٹر کا قرض اتارا۔

پر تھوی تھیٹر کے تمام ڈراموں کے پورے ملک میں اتنے شو ہوئے کہ یہ ڈراما گروپ مثالی بن گیا۔ سب سے کم شو کسان کے ہوئے ۱۲۰ اور سب سے زیادہ دیوار کے ۷۱۲۔ ایک بہت بڑا ریکارڈ ہے کہ پر تھوی تھیٹر نے ۱۶ سال کے عرصے میں ۸ ڈراموں کو ۱۳۰ شہروں میں تقریباً ۲۰ لاکھ اشخاص کے سامنے ۲۶۶۲ شوز کی شکل میں پیش کیا۔ یہ تمام ڈرامے بہ زبان اردو پیش کیے گئے۔

پارسی تھیٹر کے زوال کے بعد جو تھیٹر بچا تھا اور ادھر ادھر ہو رہا تھا اس کی کمر توڑی سینما نے اور اس کے بعد پوری کمر توڑی بولتی فلموں نے۔ بولتی فلموں کی آمد ایک اچھی آمد تھی لیکن یہ آمد تھیٹر کے لیے موت کا پیغام لائی۔ دوسری طرف ریڈیو ڈرامے کی شروعات بھی اسٹیج ڈراموں کے لیے اچھی خبر نہیں تھی۔ ایسے ماحول میں ۱۹۴۴ میں پر تھوی راج کپور نے ممبئی میں پر تھوی تھیٹر کے قیام کو عمل میں لاکر اردو ڈرامے کو نیا جنم دیا۔ پر تھوی تھیٹر نے مغربی اسٹیج کو ذہن میں رکھتے ہوئے نیم سیاسی اور معاشرتی ڈرامے جدید اسلوب میں پیش کیے۔ پارسی تھیٹر کی طرح اشعار کا استعمال تقریباً ختم کردیا گیا۔ پارسی اسٹیج رنگین پردوں کا اسٹیج ہوتا تھا جن کی جگہ سیٹ، بلاک اور فرنیچر کا استعمال ہونے لگا۔

یکم مئی ۱۹۶۰ کو جب مجبوراً پرتھوی تھیٹر کو بند کرنا پڑا اس وقت بھی پرتھوی تھیٹر پر ایک لاکھ روپیہ کا قرض تھا۔ پرتھوی راج کے اس اعلان سے کہ وہ اب پرتھوی تھیٹر کو اور نہیں چلا سکتے اور اسے بند کرنے پر مجبور ہیں، ان کے اداکاروں کو زبردست دھکا لگا۔ انھوں نے اسے جاری رکھنے کی بہت سی دلیلیں دیں۔ کچھ نے پیشکش کی کہ وہ پرتھوی تھیٹر کو انھیں سونپ دیں لیکن پرتھوی راج کپور اپنے فیصلے پر قائم رہے۔ انھوں نے تمام ڈراموں کے سیٹ، لباس، باجے، حساب کتاب کے رجسٹر، فائلیں، پوسٹر اور باقی تمام ساز و سامان کرایے کی جگہ لے کر محفوظ کردیا۔ شاید تھیٹر کی بچی ہوئی یہ تمام چیزیں جن کو انھوں نے ۱۶ برس میں جمع کیا تھا کسی کو دے دینا یا نیلام کردینا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ کوئی بھی حساس شخص اندازہ لگا سکتا ہے کہ ان کا ان بے جان چیزوں سے کتنا جاندار رشتہ رہا ہوگا۔ اکثر ان کے پرانے دوست فرصت کے اوقات میں جب ان سے پرتھوی تھیٹر کا ذکر کرتے تو پرتھوی راج کپور کہتے: ”میں نے پرتھوی تھیٹر کے تمام سامان کا ایک مقبرہ بنا کر اسے دفن کردیا ہے“۔ جہاں پر پرتھوی تھیٹر کا سامان رکھا ہوا تھا پرتھوی راج اس جگہ کو ”تھیٹر کا مزار“ کہتے تھے۔

پرتھوی تھیٹر کی جہاں بہت سی خوبیاں تھیں وہاں کچھ خامیاں بھی تھیں۔ سب سے بڑی خامی تو یہ تھی کہ وہ One Man Show تھا یعنی ۱۶ سال تک پرتھوی تھیٹر کا مطلب تھا پرتھوی راج کپور۔ چونکہ تھیٹر میں سارا پیسہ پرتھوی راج کا ہی لگا تھا اور اس کے تمام اخراجات بھی وہی برداشت کرتے تھے اس لیے ان کے علاوہ دوسری کوئی شخصیت پرتھوی تھیٹر کی ۱۶ سالہ زندگی میں سامنے نہیں آئی۔ کون سا ڈراما کرنا ہے یہ طے کرنا صرف اور صرف پرتھوی راج کپور کا حق تھا۔ ڈرامے کا مرکزی کردار ان کی مرضی کے مطابق ہی ہوتا تھا۔ پرتھوی تھیٹر کے ہر ڈرامے کا پلاٹ پرتھوی راج کی اپنی سوچ ہوتی تھی۔ ڈراما چاہے ان کا لکھا ہوا ہو یا کسی کا بھی ہو اس ڈرامے کا مرکزی کردار وہی ادا کرتے تھے اور ہر ڈرامے کے مرکزی کردار کے مکالمے دوسرے کرداروں کے

مکالموں سے کہیں زیادہ خوبصورت اور دلکش ہوا کرتے تھے۔ پرتھوی تھیٹر میں کسی بھی اداکار یا اداکارہ کا Replacement ممکن تھا یعنی کوئی بھی اداکار یا اداکارہ اگر بیمار ہے یا کسی وجہ سے موجود نہیں ہے تو اسے Replace کر دیا جاتا تھا لیکن جب پرتھوی راج فلموں میں مصروف ہوتے یا ڈراما نہ کرپانے کی کوئی دوسری وجہ ہوتی تو پرتھوی تھیٹر کی تاریخ میں یہ کبھی نہیں ہوا کہ پرتھوی راج کپور کا رول کسی اور نے کیا ہو۔

ڈاکٹر عبدالعلیم نامی نے "اردو تھیٹر" کے نام سے چار جلدوں میں (۹۸۳۱ صفحات پر مشتمل) اردو تھیٹر کی تاریخ قلم بند کی ہے جس میں تمام اہم ڈراما نگاروں، ڈراما گروپوں، ہدایت کاروں، فن کاروں اور تھیٹریکل کمپنیوں کے مالکوں کا ذکر ہے۔ اس کتاب میں ممبئی کے قدیم تھیٹر کا بھی ذکر ہے اور جدید تھیٹر کا بھی حوالہ ہے۔ ڈاکٹر نامی ایک زمانے تک ممبئی میں مقیم بھی رہے اور تھیٹر پر مواد جمع کرنے میں اپنی پوری زندگی صرف کر دی۔ ان کی کتاب میں ڈرامے سے تعلق رکھنے والے ہر شخص کا ذکر ہے لیکن حیرت ہی نہیں افسوس بھی ہے کہ اس پوری کتاب میں نہ تو پرتھوی راج کپور کا ذکر ہے اور نہ ہی پرتھوی تھیٹر کا جبکہ اسی زمانے میں پاکستان (مردان) سے شائع ہونے والے رسالے "قند" کے ڈراما نمبر میں ہربنس دوست کا مضمون "روپ بہروپ" میں پرتھوی راج اور پرتھوی تھیٹر کا خاصہ ذکر ہے۔ اس کے علاوہ شوکت کیفی اعظمی کے مضمون "ڈرامہ اور میرا تجربہ" میں پرتھوی راج کپور اور پرتھوی تھیٹر پر مصنف نے اپنی یادداشت کی اچھی جھلکیاں پیش کی ہیں۔ اس کے علاوہ "قند" کے اس ڈراما نمبر میں پرتھوی تھیٹر کا مشہور ڈراما "دیوار' بھی شائع کیا گیا ہے جس کے ڈرامہ نگار تھے پرتھوی راج کپور، رمیش سہگل اور اندر راج آنند۔

پرتھوی تھیٹر کی شاندار روایت کو زندہ رکھنے اور اپنے پاپاجی کو خراج عقیدت پیش کرنے کی غرض سے پرتھوی راج کے سب سے چھوٹے بیٹے ششی کپور اور ان کی مرحوم بیگم جنیفر (Jennifer) نے ممبئی میں آج سے تقریباً ۲۰ سال قبل ایک تھیٹر پرتھوی تھیٹر کے نام سے ہی بنایا۔ یہ جوہو میں سمندر کے

بالکل قریب واقع ہے۔ موجودہ پرتھوی تھیٹر صرف ایک آڈیٹوریم ہی نہیں بلکہ ممبئی میں اداکاروں اور تھیٹر سے متعلق لوگوں کے لیے ملاقات کی بہترین جگہ ہے۔ پرتھوی تھیٹر کی کینٹین میں آپ جب بھی جائیں تھیٹر سے تعلق رکھنے والے بہت سے لوگوں سے آپ کی ملاقات ہو جائے گی۔ وہاں ایک بک کارنر بھی ہے جہاں سے آپ مستقبل قریب میں اسٹیج ہونے والے ڈراموں کے ٹکٹ بھی خرید سکتے ہیں۔ تھیٹر سے متعلق کسی بھی سرگرمی کو چاہے اس کا تعلق ہندوستان کے کس کونے یا دنیا کے کسی بھی حصے سے ہو اس کی دھڑکن کو آپ وہاں محسوس کر سکتے ہیں۔ جب تک جنیفر حیات تھیں وہاں Theatrical سرگرمیاں اور بھی زیادہ ہوتی تھیں لیکن نشستوں اور سمیناروں کا سلسلہ رک رک کر سہی مگر اب بھی جاری ہے۔ آج کل ششی کپور کی بیٹی سنجنا کپور اپنے دادا پرتھوی راج کپور کی یاد میں قائم اس ادارے کی نگراں ہیں۔

تقریباً ہر سال پرتھوی تھیٹر ایک ڈراما فیسٹول کا ممبئی میں اہتمام کرتا آرہا ہے اور ممبئی میں اس کی اپنی پہچان بن گئی ہے۔ ۱۹۸۳ سے اب تک پرتھوی تھیٹر کی جانب سے چار عالمی ڈراما فیسٹول بھی منعقد کیے جا چکے ہیں جن میں فرانس، ساؤتھ افریقہ، برطانیہ اور امریکہ وغیرہ کے ڈراما گروپس نے شرکت کی ہے۔ جب پرتھوی تھیٹر کی گولڈن جوبلی منائی جارہی تھی، ڈراما فیسٹول کو بہت بڑے پیمانے پر The Prithvi International Festival of Contemporary World Theatre 1995 کے نام سے منعقد کیا اور یہ فیسٹول ممبئی، دہلی، بنگلور، حیدرآباد، کلکتہ، بھوپال اور مدراس میں ہوا۔ دہلی میں ۳۱ر جنوری ۱۹۹۵ کو اس کا افتتاح شری فورٹ آڈیٹوریم میں فرانسیسی ڈرامے Forget me not سے ہوا۔ یہ فیسٹول ۱۲ر مارچ تک دہلی کے پانچ مختلف آڈیٹوریم میں چلتا رہا جس میں فرانس، بلجیم، جرمنی، جاپان، اسرائیل کے ساتھ ساتھ دو ڈرامے دہلی کے بھی دکھائے گئے۔ دہلی میں اس ڈراما فیسٹول کا اہتمام The Company Theatre کی دیکھ ریکھ میں کیا گیا۔ اس موقع پر حکومت ہند نے ایک خاص ڈاک ٹکٹ بھی جاری کیا۔ اس فیسٹول میں پیش کیے جانے والے ڈراموں کے ٹکٹوں کی کم سے کم قیمت

پچاس روپے اور زیادہ سے زیادہ پانچ سو روپے تھی۔ ایک بات اکھرتی ہے کہ جس پرتھوی راج کپور نے پرتھوی تھیٹر کو قائم کیا اور ۱۶ سال کی مدت میں آٹھ ڈرامے اسٹیج کیے۔ یہ آٹھوں کے آٹھوں ڈرامے اردو ڈرامے تھے لیکن پرتھوی تھیٹر کے اس فیسٹول میں ایک بھی ڈراما اردو زبان کا نہیں تھا۔ پرتھوی تھیٹر کی نگراں اور پرتھوی راج کپور کی پوتی (ششی کپور اور جنیفر کی بیٹی) سنجنا کپور اگر پرتھوی راج کپور کے کسی بھی ایک ڈرامے کو کسی اچھے ہدایت کار کی مدد سے اسٹیج کرواکر اس فیسٹول میں شامل کردیتیں تو نہ صرف یہ کہ ایک اچھی روایت کی شروعات ہوتی بلکہ پرتھوی راج کپور کو صحیح معنوں میں خراج عقیدت بھی ہوتا۔ پرتھوی تھیٹر کا ڈراما فیسٹول اب بھی ہوتا ہے لیکن ۱۹۹۵ کے بعد اس بڑے پیمانے پر نہیں ہوا لیکن یہ ایک اچھا کام ہوا کہ پرتھوی تھیٹر کے نام سے ممبئی میں ایک خوبصورت آڈیٹوریم بن گیا جہاں مستقل ڈرامے ہوتے رہتے ہیں۔

اپٹا: اپٹا کے متعلق بلراج ساہنی نے ۳؍ جنوری ۱۹۴۵ کو فرمایا تھا: ''اپٹا نا تو کسی سیاسی جماعت سے منسلک ہے نا کسی گٹ سے۔ یہ ایک ایسی تنظیم ہے جہاں سبھی سیاسی جماعتوں اور غیر سیاسی لوگوں کا خیر مقدم ہے۔ اس تنظیم کا کارکن ہونے کی واحد شرط ہے حب الوطنی، اپنی ثقافتی وراثت پر فخر۔ اس کے باوجود کہ بلراج ساہنی نے اپٹا کا کسی بھی سیاسی جماعت سے قطع تعلق کہا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کا کمیونسٹ پارٹی سے گہرا رشتہ تھا اور ہے۔

کل ہند اپٹا کے موجودہ صدر کیفی اعظمی کے قول کے مطابق ''اپٹا کا جنم ٹھیک اس زمانے میں ہوا جب ہماری قوم اپنی بنیادی آزادی کے حصول کے لیے زبردست جدوجہد کر رہی تھی۔ بیرونی حکومت نے ہم سے صرف ہماری آزادی نہیں چھینی تھی، ہماری فنون لطیفہ کو بھی کچل دیا تھا۔ آزادی کی جدوجہد صرف آزادی کے حصول کی جدوجہد نہیں تھی وہ قومی تہذیب کی بازیابی کی لڑائی بھی تھی۔ اپٹا نے یہ لڑائی اپنے گانوں، رقص، ناٹکوں کے ہتھیاروں سے

لڑی اور ملک کو آزادی کی منزل تک پہنچانے میں قابل ذکر رول ادا کیا۔

اپٹا کی پہلی کانفرنس (۲۵ مئی ۱۹۴۳ ممبئی) کی افتتاحی تقریر میں پروفیسر ہیرین مکھرجی نے لوگوں سے خطاب کرتے ہوئے کہا: ''میں چاہتا ہوں کہ آپ سب جو کچھ بھی آپ کے اندر ہے، سب سے اچھا ہے، اسے قوم کے حوالے کردیں۔ وہ قوم جو اتنے لمبے عرصے تک دبا کر رکھی گئی تھی، لیکن جو اپنے اصلی روپ میں شاندار ڈھنگ سے واپس آرہی ہے، تخلیق کار اور کلاکار آؤ، اداکار اور ناٹک کار، آؤ تم سارے لوگ، جو ہاتھوں یا دماغ سے کام کرتے ہو، آؤ اور اپنے آپ کو جدوجہد آزادی اور سماجی انصاف کا ایک نیا سماج بنانے کے لیے قربان کردو۔''

ایک زمانے تک اپٹا کے سکریٹری رہے نرنجن سین کے مطابق ''آندولن تبھی زندہ رہے گا جب جنتا کے کلاکار اپنے آپ کو جنتا سے جوڑیں۔ وہ اپنے فن کے ذریعہ جو کچھ بھی بہتر ہے، صحت مند ہے کے لیے لڑائی لڑیں۔ وہ عوام سے سیکھیں۔ وہ ان فنون کا مطالعہ کریں جن سے عوام جڑے ہیں۔''

وشنو پربھاکر کا اپٹا سے گہرا تعلق رہا ہے۔ ان کے مطابق ''اپٹا میں شامل ہونے والے سبھی لوگ کمیونسٹ نہیں ہیں...... اپٹا ایک خود مختار تنظیم ہے''۔

اس صدی کی چوتھی دہائی کے آغاز کے ساتھ ہی ملک میں موجود بیداری کو لوک سنگیت، لوک گیت، لوک ادب، لوک روایات اور Visual Art کی مدد سے عام لوگوں تک پہنچانے کے ارادے سے ایک تنظیم عمل میں آئی۔ اس تنظیم کا نام رکھا گیا ''اپٹا'' اپٹا یعنی Indian People's Theatre Association۔ اپٹا کا باقاعدہ قیام پرتھوی تھیٹر کے قیام سے ایک سال قبل ممبئی ہی میں ۱۹۴۳ میں عمل میں آیا۔ قحط بنگال، جدوجہد آزادی، فاشسٹ طاقتوں کی مخالفت اور ترقی پسند تحریک جیسے مدّوں پر بہت سے بیدار مغز اور پروگریسو دیکھتے ہی دیکھتے ایک پلیٹ فارم پر جمع ہوگئے۔ مختلف شہروں میں اپٹا کی شاخیں پھوٹ پڑیں اور اپٹا ایک تحریک کی شکل میں نمودار ہوا۔ اپٹا کے بانیوں میں سے ایک اور اپنے زمانہ کے مشہور موسیقار سلیل چودھری کے مطابق: ''۴۴-۱۹۴۳

میں جب ہم نے اپٹا کو شروع کیا تھا، اس وقت اظہار خیال کے لیے ہمارے پاس اسٹیج اور گلیوں کے نکڑ کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں تھا، آکاشوانی کے دروازے ہمارے لیے بند تھے۔ پہلے انگریزوں نے اور بعد میں کانگریس سرکار نے ہمارے گانوں اور ناٹکوں پر پابندی لگا دی۔ ہم لوگ تو انڈر گراؤنڈ ہو گئے تھے، کچھ ساتھیوں کو جیل ہوئی کچھ مارے گئے۔"

اپٹا کے ساتھ جو لوگ وابستہ رہے ان کے اسم گرامی دیکھ کر اس تنظیم کی عظمت کا اندازہ خود بخود ہو جاتا ہے۔ اس سے جڑے چند نام اس طرح ہیں: انل ڈی سلوا، ہومی بھابھا، خواجہ احمد عباس، شمبھو مترا، ترپتی مترا، نکھل چکرورتی، راجندر سنگھ بیدی، بجن بھٹاچاریہ، پنڈت روی شنکر، ہیمنت کمار، مناڈے، بلراج ساہنی، بھیشم ساہنی، حبیب تنویر، پرتھوی راج کپور، زہرا سہگل، وینا پاٹھک، ادے شنکر، شانتی بردھن، آچاریہ آترے، کیفی اعظمی، ساحر لدھیانوی، شوکت اعظمی، شیلندر، پریم دھون، رتوک گھٹک، اتپل دت، کرشن چندر، بمل رائے، ایم ایس ستھیو، ملک راج آنند، قدسیہ زیدی، احمر شیخ، علی سردار جعفری، بھپن ہزاریکا، عصمت چغتائی، مخدوم محی الدین، رضیہ سجاد ظہیر، اوپندر ناتھ اشک، ارونا آصف علی، مجروح سلطان پوری، نیمی چند جین، امرت لال ناگر، پروفیسر ہیرین مکھرجی، پی سی جوشی، اے کے ہنگل، سلیل چودھری، بابا ناگارجن، وامق جونپوری، راجندر رگھوونشی، نرنجن سین، سنجیو کمار، وشوامتر عادل، وشنو پربھاکر، ساگر سرحدی سے ہوتے ہوئے شبانہ اعظمی اور صفدر ہاشمی تک ایک طویل فہرست ہے۔ اس فہرست کو دیکھ کر رشک ہوتا ہے کہ اتنے سارے تخلیق کار اور فنکار مختلف وقتوں میں اس تنظیم کے ستون رہے ہیں۔

مشہور ڈرامہ نگار، افسانہ نگار، اداکار، بھیشم ساہنی اپنے بڑے بھائی بلراج ساہنی اور اپٹا کے حوالے سے Balraj My Brother میں کہتے ہیں: "اپٹا ان معنوں میں بے مثال تھی کہ اس نے فنکاروں کو سماجی حقیقت پسندی کے قریب تر کر دیا اور ساتھ ہی ساتھ انھیں ترقی پسند طاقتوں کے ہمراہ جدوجہد کرنے کی تحریک بھی دیتی تھی۔ ڈرامائی سرگرمیاں اعلیٰ اور پیشہ ور تھیٹر تک ہی

محدود نہیں رہیں۔ شمولیت اور حصہ داری کا یہ شعور بلراج کو پہلی مرتبہ اپٹا کے اسٹیج نے ہی بخشا جو اس سے پیشتر اس میں نہیں تھا"۔

اپٹا کے آغاز کی مختصر داستان : ۱۹۳۶ سے ۱۹۴۷ تک کے دور کو بیداری اور اتھل پتھل کا دور کہا جائے تو مضائقہ نہیں۔ دوسری عالمی جنگ نے پورے عالم کو بارود کے ڈھیر پر بٹھا دیا تھا۔ ۱۹۳۶ میں ترقی پسند مصنفین کانفرنس میں بہت سے سوالات اٹھائے گئے۔ قحط بنگال، بھارت چھوڑو آندولن اور دوسری تحریکوں نے ذہنوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ ۱۹۴۰ کے بنگال کے نوجوان کامریڈوں (جیوتی بسو، نکھل چکرورتی، رینورائے اور چت موہن وغیرہ) نے اپنی تہذیب اور ثقافت کو جلا بخشنے کے ارادے سے "یوتھ کلچرل انسٹی ٹیوٹ" نام کی تنظیم کی سنگ بنیاد رکھی۔ اس کا کام مباحثوں، ڈراموں، رقص اور موسیقی کو فروغ دینا تھا۔ اسی زمانے میں کلکتہ میں جنگ اور قحط بنگال کی بدحالی کی مخالفت میں ایک تحریک شروع ہوئی جو ۱۹۴۲ میں "فاشسٹ مخالف مصنفین اور فنکار تنظیم" کے نام سے کام کرنے لگی۔ رامانند چٹوپادھیائے اس کے صدر تھے۔ وشنو ڈے اور سبھاش مکھوپادھیایہ اس کے جنرل سکریٹری بنے۔ اس تنظیم نے بنگال کے گاؤں گاؤں میں فاشسٹ طاقتوں اور جنگ کے پس پردہ سازشوں کا لوگوں کے سامنے خلاصہ کیا۔ اسی بنگال میں ونے رائے کی رہنمائی میں "کلچرل اسکواڈ" نام کی ایک تنظیم بھی لوگوں کو بیدار کرنے کا کام کر رہی تھی جس کی کئی شاخیں بنگال کے باہر بھی پھوٹنے لگیں۔ اس تنظیم نے قحط بنگال کو مدعا بنا کر "بھوکا بنگال" کے نام پر نا صرف پورے ملک میں چندہ جمع کیا بلکہ آزادی کے لیے عوام کے دلوں میں جوت جگائی۔ ان تمام تنظیموں نے لوک گیت، لوک سنگیت، لوک ناٹک اور دوسری لوک روایتوں کو اظہار کا ذریعہ بنایا۔ پورے ملک کے نوجوانوں کو ان سے تحریک ملی۔ گاؤں اور قصبات میں نوجوانوں نے اپنے بل بوتے پر چھوٹی چھوٹی ٹولیاں بنائیں جو رقص، موسیقی، ناٹک اور گیتوں کی مدد سے اپنا نظریہ لوگوں کے سامنے رکھتیں۔ ان تحریکوں سے متاثر ہو کر ۱۹۴۱ میں بنگلور میں اپٹا کی بنیاد ایک

ایسی خاتون نے رکھی جن کا تعلق سیلون یعنی شری لنکا سے تھا۔ انل ڈی سلوا نام کی اس نوجوان خاتون نے جو بنگلور میں مقیم تھی اپٹا کا بنیادی خاکہ تیار کرتے وقت سوچا بھی نہیں ہوگا کہ مستقبل قریب میں یہ ایک تاریخی تنظیم کی شکل اختیار کرلے گی اور پورے ملک میں اس کا ڈنکا بجے گا۔ انل ڈی سلوا تنظیم کے لیے کوئی مناسب نام تلاش کر رہی تھیں کہ مشہور سائنسداں ڈاکٹر ہومی جہانگیر بھابھا کے مشورے پر اسے اپٹا یعنی Indian People's Theatre Association کا نام دیا گیا جسے سب نے قبول کیا۔ اس زمانے کے مشہور مصور چت پرساد نے اپنی شاہکار پینٹنگ "Call of The Drums" کو اپٹا کی نذر کر دیا جو اپٹا کا نشان یعنی 'لوگو' مان لیا گیا۔

۱۹۴۲ میں انل ڈی سلوا نے بنگلور سے ہجرت کی۔ وہ اپٹا کی سکریٹری تھیں۔ اپٹا کا منصوبہ ان کے ساتھ ممبئی آگیا اور دیکھتے ہی دیکھتے جنگل آگ کی طرح پورے ممبئی میں اپٹا اپٹا ہونے لگا۔ ۴۳-۱۹۴۲ کا دور گہما گہمی کا دور تھا۔ عالمی جنگ کے بادل پوری دنیا پر منڈلا رہے تھے۔ کانگریس زوردار نعروں کے ساتھ انگریزوں کو مات دے رہی تھی۔ "بھارت چھوڑو، کرو یا مرو" جیسے نعروں کو لے کر نوجوان سڑکوں پر اتر آئے تھے۔ ۱۹۴۲ میں ہی کمیونسٹوں کو غدار کہا جانے لگا تھا لیکن اسی زمانے میں کمیونسٹ نظریہ میں یقین رکھنے والے لوگ ایک ایسی ثقافتی تنظیم کی بنیاد رکھ رہے تھے جو جدوجہد آزادی میں معاون ثابت ہوئی یعنی اپٹا۔

ترقی پسند ڈراموں کے میر کارواں شیودان سنگھ چوہان نے اپنے ایک مضمون (۱۹۳۱) کے ذریعہ کھلے ذہن کے لوگوں کو سوچنے پر مجبور کردیا تھا۔ چوہان نے زور دے کر اس احساس کو جگایا تھا کہ جو قوم اپنی تہذیب، اپنی زبان، اپنے محاورے، اپنی ثقافت، اپنی لوک روایت، اپنی موسیقی، اپنے مزاح اور اپنے فنون لطیفہ سے دور ہوجائے گی وہ قوم بنا جڑ کے پودے کے علاوہ اور کیا ہوگی۔ چوہان ہندستانیوں کے ذہنوں پر حاوی ہوچکی انگریزی تہذیب سے انھیں آزاد ہونے کی تلقین کر رہے تھے۔ انھوں نے مضمون میں لکھا تھا کہ جب ہندستان

میں بھی یورپ کے یونیٹی تھیٹر (Unity Theatre)، امریکہ کے پروپیگنڈہ (Proaganda) یا ریوولیوشنری تھیٹر (Revolutionary Theatre) یا چین کے پیپلس تھیٹر (People's Theatre) کی طرز کی قومی ناٹک منڈلیاں (People's National Theatre) بنیں گی تب جا کر بات بنے گی۔

اس طرح ۲۵ مئی ۱۹۴۳ کو ممبئی میں بہت سے ہم خیال لوگ ایک چھت کے نیچے آکر جمع ہوئے۔ اس جمگھٹ نے ایک کانفرنس کی شکل اختیار کی جہاں بالواسطہ طور پر اپٹا کے آغاز کا اعلان ہوا۔ اسی دن ایک نعرہ دیا گیا "ہمارے فنون لطیفہ کے اصل ہیرو عوام ہیں" اور یہ عہد لیا گیا کہ آج سے قومی ثقافتی تحریک کا باقاعدہ، باضابطہ آغاز ہوتا ہے۔ اس طرح لوگ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا اور اپٹا کھردری زمینوں کو ہموار کرتا آگے بڑھتا گیا۔ اپٹا کے پہلے صدر این ایم جوشی (مزدور لیڈر) تھے جنرل سکریٹری انل ڈی سلوا (ہدایت کار) تھیں۔ جوائنٹ سکریٹری ونے رائے (نغمہ نگار اور گلوکار) تھے، خزانچی خواجہ احمد عباس (فلم ساز، مصنف) تھے۔ اس کے علاوہ جن لوگوں کو شامل کیا گیا وہ اپنی اپنی تنظیموں کی نمائندگی کرتے ہوئے اپٹا کے رکن تھے۔ مثلاً کسان سبھا کے بنکم مکھرجی، ٹریڈ یونین سے کامریڈ شری پدامرت ڈانگے، ترقی پسند مصنفین کی جانب سے سجاد ظہیر اور A.I.S.F. یعنی طلبا تنظیم کی رہنمائی کی ارن غوث نے۔ اپٹا کے ساتھ صفحہ اول کے گلوکار اور نغمہ نگار آن ملے۔ ان عظیم فنکاروں نے اپٹا کے اسٹیج کے لیے جوشیلے نغمے لکھے یا منتخب کیے جو پورے ملک میں ہر ایک کی زبان پر چڑھ گئے۔ ایسے فنکاروں میں پیش پیش تھے پنڈت روی شنکر، نریندر شرما، سلیم چودھری، شنکر شیلندر، ونے رائے، ہیمانگوں وسواس وغیرہ۔ ان فنکاروں نے کئی خوبصورت دھنیں تیار کیں اور نغموں کو عام کردیا جن کی دین تھے، اقبال کا ترانہ "سارے جہاں سے اچھا ہندستان ہمارا"، "بھوکا ہے بنگال رے ساتھی، بھوکا ہے بنگال" اسی طرح "ہم ہوں گے کامیاب ایک دن" اور "تو زندہ ہے تو زندگی کی جیت میں یقین کر" وغیرہ وغیرہ۔

اپٹا کی منڈلیاں چوراہوں، نکڑوں پر ان گیتوں کو گاتیں اور بھیڑ جمع

ہو جاتی۔ گیتوں کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے اپٹا نے ہندستانی فوک ڈانس کو بھی اپنے اسٹیج پر کرنے کا فیصلہ کیا۔ اپٹا کی آواز پر اس کا ساتھ دینے کے لیے رقص کی دنیا کے کئی ستون اپٹا کی دنیا میں شامل ہوئے جن میں ادے شنکر، سچن شنکر اور شانتی وردھن وغیرہ پیش پیش تھے۔ انھوں نے کلاسیکی رقص کے ساتھ ساتھ فوک ڈانس، قبائلی ڈانس کو بھی اپٹا کے اسٹیج پر پیش کیا۔ مثلاً کتھک، بھرت ناٹیم، اڈیسی، چھاؤ، لاونی وغیرہ۔

اپٹا کی ابتدا صرف ناچ گانوں یا ڈراموں کے لیے نہیں ہوئی تھی۔ اس وقت ملک کے جو حالات تھے خصوصاً بنگال نے پورے ملک کو متاثر کررکھا تھا۔ اس معاملے میں بھی اپٹا پیچھے نہیں تھا۔ اپٹا کے ایک سال پورے ہونے پر مئی ۱۹۴۴ میں اپٹا کے ذمے داران، جنرل سکریٹری انل ڈی سلوا اور خزانچی خواجہ احمد عباس کے اس بیان کو ملاحظہ فرمائیں "ہر اپٹا گروپ نے راحت کے لیے پروگرام پیش کیے ہیں، بنگال، دلی اور ممبئی نے قابل ذکر کام کیا ہے۔ کل ملاکر اپٹا نے دواؤں اور راحت کے لیے ۹۰ ہزار روپے جمع کیے ہیں۔ ہماری بنگال کی ٹولی ابھی گجرات اور مہاراشٹر کے دورے پر ہے اس لیے امید ہے کہ اس رقم میں ابھی اور اضافہ ہوگا۔ اس کے علاوہ اہم بات یہ ہے کہ صرف ممبئی میں ایک لاکھ سے زیادہ لوگوں نے اپٹا کے ڈرامے دیکھے ہیں۔"

اپٹا کا مرکز ممبئی تھا، فلم نگری ممبئی تھی، اپٹا نے فلموں کو اپنا نظریہ پیش کرنے کا ذریعہ بنایا اور فلم بنانے کا فیصلہ کر ڈالا۔ نتیجہ میں دو فلمیں بنائی گئیں۔ "دھرتی کے لال" اور "دو بیگھہ زمین" ان دونوں فلموں نے سینما کے نظریے کو نیا موڑ دیا، نئی سوچ دی۔ یہ فلمیں سنجیدہ بحث کا موزوں بنیں۔ اس نظریہ کے سلسلے کو ستیہ جیت رے، مرنال سین، گرودت، شام بینیگل، گووند نہالانی کی فلموں میں دیکھا اور محسوس کیا جاسکتا ہے۔

اپٹا کے ساتھ غیر کمیونسٹ لوگ بھی بڑی تعداد میں آئے لیکن یہ بات چھپانے کی نہیں کہ اس کا سیدھا رشتہ کمیونسٹ پارٹی سے تھا۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ یہ کمیونسٹ پارٹی کی ثقافتی شاخ تھی۔ کمیونسٹ پارٹی کے نظریہ سے اپٹا کا

نظریہ جدا نہیں تھا۔ کامریڈ پی سی جوشی اور کامریڈ ڈانگے جیسے کیمونسٹ لیڈر اس کے ساتھ بلاوجہ نہیں تھے۔ پانچویں دہائی میں کیمونسٹ پارٹی کی تقسیم ہوئی تو اپٹا کو سکتہ مار گیا۔ اس میں ٹھہراؤ آگیا۔ تب سے اب تک کئی کوششیں ہوئیں کہ اپٹا اپنا کھویا ہوا مقام دوبارہ حاصل کر سکے لیکن اس میں خاطر خواہ کامیابی نہیں مل سکی۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جب اپٹا بنا تھا اس وقت ملک کے ہی نہیں پورے عالم کے حالات ناگزیر تھے ایسے میں بہت سے لوگوں کا سر جوڑ کر بیٹھ پانا ناممکن تھا لیکن اب تو سب اپنی اپنی روٹیاں سینکنے میں لگے ہیں۔ اب کمٹمنٹ جیسے لفظ مزاح اور لطیفوں کے لیے ہی رہ گئے ہیں۔

۲۳ تا ۲۷ دسمبر ۱۹۹۴ کو پٹنہ میں بہت بڑے پیمانے پر بے حد شاندار ڈھنگ سے اپٹا نے اپنے ۵۰ سال پورے کرنے پر گولڈن جوبلی کا اہتمام کیا۔ اس موقع پر حکومت نے ڈاک ٹکٹ جاری کیا۔ اپٹا کے نئے پرانے لوگ پھر ایک پلیٹ فارم پر جمع ہوئے۔ ریاست کے گورنر، وزیراعلیٰ، مرکزی وزرا سمیت پچاسوں اعلیٰ افسروں، سیکڑوں فنکاروں اور ہزاروں کی تعداد میں ناظرین کو اپٹا کے اس اجتماع میں دیکھا گیا۔ طرح طرح کے سمینار، مباحثے اور بے شمار ثقافتی پروگرام منعقد کیے گئے۔

اپٹا کے اسٹیج ڈراموں کی فہرست بہت لمبی ہے جس کی تفصیل یہاں غیر مناسب معلوم ہوتی ہے۔ جن اہم ڈراما نگاروں کے ڈرامے اپٹا نے بالترتیب اسٹیج کیے ان کے نام اس طرح ہیں (۱) علی سردار جعفری (۲) خواجہ احمد عباس (۳) بلراج ساہنی (۴) بھیشم ساہنی (۵) عصمت چغتائی (۶) کرشن چندر (۷) حبیب تنویر (۸) اوپندر ناتھ اشک (۹) اے کے ہنگل (۱۰) قدسیہ زیدی (۱۱) لکشمی نارائن (۱۲) وشوامتر عادل (۱۳) آئی ایس جوہر (۱۴) امتیاز علی تاج (۱۵) قدسیہ زیدی (۱۶) سجاد ظہیر (۱۷) ساگر سرحدی اور (۱۸) نیاز حیدر۔ اسی طرح جن اہم ہدایت کار حضرات نے اپٹا کے لیے ڈراموں کی ہدایت دی ان میں سے چند کے نام ہیں: (۱) انل ڈی سلوا (۲) بلراج ساہنی (۳) خواجہ احمد عباس (۴) موہن سہگل (۵) بھیشم ساہنی (۶) حبیب تنویر (۷) آر ایم سنگھ (۹)

اشوک کھنک (۱۰) اے کے ہنگل اور (۱۱) ایم ایس ستھیو۔

اپٹا کا مختصر جائزہ لینے کے بعد یہ محسوس کیا جاسکتا ہے کہ اپٹا صرف ایک ڈراما گروپ نہیں تھا بلکہ اپٹا ایک ادارہ تھا ایک تحریک تھا۔ اپٹا کی وجہ سے بہت سے نوجوانوں کو تھیٹر کی تحریک ملی چونکہ اپٹا میں بیشتر لوگ اردو والے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اپٹا کی وجہ سے اردو ڈرامے اور تھیٹر کا وقار بلند ہوا۔

اپٹا کے دور کے دوسرے سرگرم اردو ڈراما گروپ: جب اپٹا کے پھیلاؤ کا ذکر ہوتا ہے تو ایسا لگتا ہے جیسے اپٹا کے دور میں ملک میں تھیٹر اور ثقافت کے میدان میں صرف اپٹا ہی اکیلا ادارہ تھا جو تھیٹر کو فروغ دے رہا تھا لیکن حقیقت کچھ اور ہے۔ اردو کے بہت سے تھیٹر گروپ جن میں بیشتر اپٹا سے جڑے ہوئے بھی تھے اپنا اپنا کام آزادانہ طور پر کر رہے تھے۔ کچھ ایسے ڈراما گروپ بھی قائم ہوگئے تھے جن کے بانی پہلے اپٹا کے ساتھ تھے لیکن وہ جب زیادہ دیر ساتھ نہ چل سکے تو انھوں نے اپنا الگ گروپ بنا لیا۔ بہرحال اس دور کے چند اہم تھیٹر گروپ مندرجہ ذیل ہیں:

(۱) پرتھوی تھیٹر: بانی پرتھوی راج کپور، ممبئی ۱۹۴۴

(۲) لٹل تھیٹر گروپ (.L.T.G) آئی ایل داس، دلی

(۳) لٹل تھیٹر، کلکتہ بانی اتپل دت

(۴) جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی، پروفیسر محمد مجیب

(۵) بہوروپی کلکتہ، شمبھو مترا

(۶) دلی آرٹ تھیٹر، دہلی: بانی شیلا بھاٹیہ

(۷) جوہو آرٹ تھیٹر ممبئی: بانی بلراج ساہنی

(۸) ہندستانی تھیٹر دہلی، بانی قدسیہ زیدی

(۹) علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ڈریمٹک کلب، علی گڑھ

(۱۰) الہ آباد یونیورسٹی ڈریمٹک کلب، الہ آباد

(۱۱) نیا تھیٹر، دہلی: بانی حبیب تنویر

(۱۲) انڈین نیشنل تھیٹر، دہلی: آر جی آنند

(۱۳) ہندستانی ڈریمٹک ایسوسی ایشن، مدراس: بانی ایم محمد حسین جمیل

اس کے علاوہ بھی بہت سے ڈراما گروپ یا فرد اردو ڈرامے کے فروغ میں کوشاں تھے جن کی فہرست بہت لمبی ہے۔ اسی زمانے میں پروفیسر محمد مجیب اور ڈاکٹر عابد حسین کے تاریخی ڈرامے جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اسٹیج ہو رہے تھے۔ لٹل تھیٹر گروپ کی طرف سے ہندو مسلم بھائی چارے کا پیغام کو لے کر کئی ڈرامے اسٹیج کیے گئے جن میں 'سوسائٹی کے ٹھیکیدار، بے گناہ آنکھیں، گورنمنٹ انسپکٹر اور دیش ہمارا' خاصے مقبول ہوئے۔ قدسیہ زیدی کا ڈراما گروپ ہندستانی تھیٹر ہندستانی روایتوں کو قائم رکھنے میں مشغول تھا۔ قدسیہ زیدی نے بہت سے غیر ملکی ڈراموں کے خوبصورت اردو تراجم کیے جن میں 'گڑیا گھر، شکنتلا، آذر کا خواب اور خالد کی خالہ' بہت مقبول ہوئے۔

حبیب تنویر نے بعد ازاں ہندستانی تھیٹر سے علاحدگی اختیار کرنے کے بعد اپنا تھیٹر گروپ قائم کرلیا تھا یعنی "نیا تھیٹر"۔ ۱۹۵۴ میں حبیب تنویر کا تحریر کردہ انھیں کی ہدایت میں 'آگرہ بازار' اسٹیج ہوا۔ اس ڈرامے نے جدید اردو تھیٹر کو نئی بلندیاں دیں۔ حبیب تنویر نے اس کے بعد بہت سے ڈرامے اسٹیج کیے اور ہر ڈرامے کے پورے ملک میں بے شمار شوز بھی ہوئے لیکن چونکہ ان کے اکثر ڈراموں کی زبان چھتیس گڑھی ہوا کرتی ہے اس لیے اردو نقادوں نے یہ کہنا شروع کردیا کہ حبیب کے ڈرامے اردو ڈرامے نہیں ہیں۔ یہ سوچ روشن کھڑکیوں کو بند کر دینے والی سوچ ہے۔ میرے خیال سے حبیب تنویر جیسی بامحاورہ خوبصورت اردو زبان لکھنے والے اور اردو ادب کا اس قدر مطالعہ کرنے والے اردو دنیا میں کم ہی موجود ہیں۔ اگر ان کے ڈراموں کی اردو زبان کا لہجہ چھتیس گڑھی ہے تو اس کا یہ مطلب کیسے نکال لیا گیا کہ ان کے ڈرامے اردو کے نہیں ہیں۔ اسی سوچ نے اردو والوں سے کبیر جیسے عظیم شاعر سے محروم کردیا۔

جدید ڈراما اور نئے رجحانات اور یک بابی ڈراما: جدید اردو ڈرامے

میں نئے رجحانات سے مراد ہے کہ جس طرح ادب میں نئی نئی اصطلاحیں تلاش کی جارہی ہیں نئے اصناف شامل کیے جارہے ہیں مثلاً ہائکو، افسانہ، رپورتاژ، آزاد نظم، نثری نظم وغیرہ اسی طرح ڈرامے میں جدید رجحانات کے سبب یک بابی ڈراما، ریڈیو ڈراما اور نکڑ ناٹک Street Theatre کو مقبولیت ملی۔

یک بابی ڈراما: یک بابی ڈرامے کے متعلق یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یک بابی ڈرامے کی جو تحریک اب سے تقریباً ساٹھ برس پہلے ہندستانی ادب میں ہوئی اس کی وجہ مغرب میں یک بابی ڈراموں کی ترقی اور مقبولیت ہے۔ یورپ میں ایک وقت ایسا آیا جب تھیٹر سرد پڑنے لگا جس کی وجہ سے تھیٹر کے مالکان کو سنجیدگی سے سوچنے پر مجبور ہونا پڑا۔ وہ اس نتیجہ پر پہنچے کہ پرانے ڈراموں کا دور جاچکا ہے، اب ان کی جگہ نئی طرز کے ڈرامے ناظرین کے سامنے پیش کرنے ہوں گے۔ جس طرح پانچ روزہ کرکٹ سے اوب گئے لوگوں کے سامنے جب ون ڈے کرکٹ آیا تو لوگوں نے لپک کر اسے قبول کیا بالکل اسی طرز پر طویل ڈراموں کے مقابلے یورپ میں یک بابی ڈرامے کو ناظرین نے قبول کیا اور اس سے محظوظ ہونے لگے۔

قدیم ہندستان میں سنسکرت ڈراموں کے دور میں یک بابی ڈراموں کا باقاعدہ چلن تھا۔ سنسکرت میں ڈرامائی ادب سے متعلق کتاب 'ساہتیہ درپن' میں ڈرامے کی دو قسمیں بتائی گئی ہیں: ایک روپک اور دوسری اُپ روپک۔ روپک کی دس قسمیں ہیں۔ اس میں بھان اور ویایوگ، دراصل ایک بابی ڈرامے کی ہی شکل ہے۔ اس کے علاوہ اُپ روپک کے اٹھارہ اقسام بتائے گئے ہیں جس میں کاویہ، ناٹیہ رسک، گوشٹھی، الاپیہ اور انگ وغیرہ یک بابی ڈرامے کے مختلف اقسام ہیں۔ سنسکرت ناٹکوں کے دور کے بعد صدیوں کا جو سناٹا آیا اس کی وجہ سے ہمارے یہاں یک بابی ڈرامے کی روایت ہی صدیوں تک ناپید ہوگئی تھی ورنہ یہ روایت تو یورپ سے پہلے ہمارے یہاں موجود تھی۔ یورپ کے تقریباً ہر بڑے ڈراما نگار نے فل لنتھ ڈراموں کے ساتھ یک بابی ڈرامے بھی لکھے ہیں جن میں چے

خف، بریخت، سٹرنڈ برگ، اونیل وغیرہ کافی مقبول ہوئے۔ اردو میں یک بابی ڈرامے کی آمد اور اس کی مقبولیت پر اوپندر ناتھ اشک فرماتے ہیں: ”اگر اس زمانے کے حالات کا بہ نظر غائر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ یک بابی ناٹک اچانک اور اتفاقیہ ایک خوشگوار صبح کی طرح معرض وجود میں نہیں آیا۔ جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے پہلے کچھ مکالمہ نما کہانیاں لکھی گئیں جن میں افراد صرف گفتگو کرتے ہیں۔ انھیں آپ مکالمہ نما افسانہ بھی کہہ سکتے ہیں اور یک بابی کا ابتدائی روپ بھی۔ مجھے پروفیسر فیاض محمود کی ان مکالمہ نما کہانیوں یا ابتدائی ناٹکوں کی آج بھی دھندلی سی یاد ہے۔ پھر انگریزی ناٹکوں کو یہاں کے ماحول کے مطابق Adapt کیا گیا۔ مجھے اس ضمن میں امتیاز علی تاج کے ایک ناٹک ”برف گرتی ہے“ کی آج بھی یاد ہے۔ اس زمانے میں کشمیر کے ایک جج اور ایک وکیل نے نورالٰہی محمد عمر کے مشترکہ نام سے کچھ انگریزی ناٹکوں کو ایڈٹ کیا۔ انھوں نے کن انگریزی ناٹکوں سے اپنا مواد لیا اس کا ان لوگوں نے کوئی حوالہ نہیں دیا۔ صرف ”ڈرامے چند“ کے عنوان سے پانچ یا سات (مجھے یاد نہیں) بیشتر مزاحیہ یک بابی شائع کرائے۔ ان یک بابی ڈراموں کے بنیادی خیال تو بہت اچھے ہیں لیکن ان کا Adaptation بے حد بھونڈا اور جلد بازی سے کیا گیا ہے۔

”میں دوسرے صوبوں کے اردو کے ادیبوں کی بات نہیں جانتا جہاں تک مجھے معلوم ہے اردو میں سب سے پہلے میں نے یک بابی لکھے اور سب سے زیدہ تقریباً پچاس ایک اکٹ کے ڈرامے لکھے۔ بعد میں سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی، جاوید اقبال، اصغر بٹ، ناصر شمسی اور ڈاکٹر محمد حسن نے یک بابی ناٹک لکھے۔“

یک بابی ڈراموں کے اس سلسلہ کو بعد ازاں ساگر سرحدی، شمیم حنفی، ریوتی سرن شرما اور رفعت سروش نے آگے بڑھایا۔ اردو ڈرامے (اس میں یک بابی ڈرامے بھی شامل ہیں) کی بد نصیبی یہ ہے کہ اسے اسٹیج بہت مشکل سے نصیب ہوتا ہے۔ ڈرامے کا لکھا جانا جتنا اہم ہے اس سے کہیں اہم اس کا اسٹیج ہونا ہے۔ امتیاز علی تاج نے انار کلی ۱۹۲۲ میں مکمل کر لیا تھا۔ اسے مکمل کرنے کے

بعد انھوں نے ہر ممکن کوشش بھی کی ہوگی کہ یہ جلد از جلد اسٹیج پر پیش ہو۔ اس دور کی تجارتی پارسی کمپنیوں نے اسے اسٹیج کے قابل نہیں سمجھا۔ ۱۹۳۲ میں جب پنجاب کے دارالاشاعت نے انارکلی کو شائع کیا تب جاکر یہ ڈراما اہل نظر کے سامنے آیا اور پھر اس ڈرامے کو جو مقبولیت نصیب ہوئی اس سے سب واقف ہیں۔ ہمارے یہاں یک بابی ڈراموں کا یہی حال ہے وہ اسٹیج پر پیش نہیں ہوپاتے۔ مجموعوں یا رسائل میں انھیں جگہ مل جاتی ہے بس۔

ریڈیو ڈراما: جس طرح جدید ہندستانی تھیٹر کا باوا آدم ابراہیم القاضی کو مانا جاتا ہے اسی طرح ریڈیائی ڈرامے کا باوا آدم سید ذوالفقار علی بخاری کو تسلیم کیا جاتا ہے۔ ۱۹۳۵ میں روزگار کے سلسلہ میں بخاری صاحب اپنے وطن پشاور سے شملہ آگئے۔ وہ Member Board of Examiners تھے فوجی محکمہ کے۔ اس کے علاوہ ان کا کام انگریز افسران کو اردو فارسی کی تعلیم دینا بھی تھا۔ ڈرامے سے انھیں بے حد دلچسپی تھی جس کی وجہ سے شملہ میں اپنے قیام کے دوران انھوں نے تھیٹر شروع کیا۔ بعدازاں ریڈیو کی ملازمت ملی۔ مزے کی بات یہ ہے کہ بخاری صاحب کا جب ریڈیو میں تقرر ہوا اس وقت براڈکاسٹنگ شروع نہیں ہوئی تھی۔ یکم جنوری ۱۹۳۶ کو دہلی میں ریڈیو کا افتتاح ہوا۔ ریڈیو ایک بالکل نیا میڈیا تھا۔ ۱۹۳۷ میں بخاری صاحب کو ٹریننگ کے لیے بی بی سی بھیجا گیا۔ وہاں سے واپسی پر ریڈیو اسٹیشن کے حالات کا ذکر وہ اپنی کتاب 'سرگزشت' (۱۹۶۶) میں لکھتے ہیں:

> دلی میں لوگ میرے دشمن کیوں ہوئے اس میں کچھ قصور میرا تھا، کچھ لوگوں کا اور کچھ تقدیر کا۔ میرا قصور یہ تھا کہ میں سر پھرا تھا۔ ہر معاملے میں اپنی منوانا چاہتا تھا۔ میں نے کہا کہ اردو میں تین گھنٹے کے ڈرامے غلط بات ہے۔ ریڈیو پر اتنے لمبے ڈرامے نہیں ہونے چاہئیں اور پھر یہ کیا ضروری ہے کہ ہر ڈرامے میں گانوں کی بھرمار ہو۔ ریڈیو کے ڈرامے آدھ آدھ گھنٹہ کے یا پون پون گھنٹہ کے ہونے چاہئیں۔ اور وہ بھی بغیر گانوں کے۔
>
> جب یہ مختصر ڈرامے ریڈیو سے نشر ہوئے تو ایک طوفان آگیا۔ اخبارات نے ایک زبان ہو کر کہا کہ ڈرامہ بغیر موسیقی کے ہو ہی نہیں سکتا

> اور پھر یہ بھی کہا کہ وہ ڈرامہ ہی کیا جو ڈھائی تین گھنٹے کا نہ ہو۔ مگر ہم اپنی بات پر اڑے رہے۔ اب یہ کیا بتاؤں کہ وہ ہٹ دھرمی تھی یا وفاداری بشرط استواری۔ بہر حال ہم اپنی منوا کر رہے۔ اس ہٹ دھرمی کا نتیجہ کہیے یا کچھ اور کہ آج ریڈیو کا ڈرامہ مختصر ہوتا ہے اور وہ بھی بغیر گانوں کا۔
>
> (سرگزشت، ص ۱۱۸-۱۱۷)

بخاری صاحب نے یقیناً دور اندیشی سے کام لیا تھا۔ وہ ایک ذہین شخص تھے۔ انھیں پورا یقین تھا کہ آئندہ وہ زمانہ آنے والا ہے جب اتنی فرصتیں نہیں ہوں گی۔ بخاری صاحب کے مندرجہ بالا بیان کے مطابق ان کی بات پتھر کی لکیر نہیں رہی۔ ریڈیو سے ڈیڑھ گھنٹہ کے ڈرامے بھی نشر ہوئے اور ایسے ڈرامے بھی جن میں خوب گانے ہوتے ہیں۔ راقم السطور نے ریڈیو کے لیے کچھ اہم ڈراموں میں بطور آرٹسٹ شرکت کی تھی جس میں سب سے اہم ہے بریخت کا ڈراما ''ماں''۔ اس ڈرامے میں ۷ا گانے ہیں۔

ریڈیائی ڈراما، اسٹیج ڈرامہ سے Script کی سطح پر اور پیشکش کی سطح پر بھی بالکل مختلف ہے۔ اسٹیج پر ڈرامہ نگار بہت سی باتوں کو ایکشن سے بیان کر سکتا ہے جب کہ ریڈیو میں صرف آواز کا جادو ہی کام کرتا ہے۔ اس لیے اسٹیج ڈراما لکھنے والا ڈراما نگار جب ریڈیو کے لیے ڈراما لکھتا ہے تو ضرور غچہ کھاتا ہے۔ لاشعوری طور پر اس سے غلطیاں ہو ہی جاتی ہیں۔ بھگت سنگھ کی زندگی سے متعلق (انقلاب زندہ باد) ریڈیو کے لیے آدھے گھنٹے کا ڈراما مجھ سے مانگا گیا۔ میں بہت محتاط تھا لیکن اس کے باوجود پروڈیوسر دانش اقبال کو یہ کہنے کا موقع مل ہی گیا کہ ہر اسٹیج والا اتنی غلطی تو کرتا ہی ہے۔ اسٹیج اور ریڈیو ڈرامے میں سب سے بڑا فرق اظہار کے وسیلے کا ہے۔ ریڈیو میں آواز اور موسیقی تو موجود ہے لیکن ایکشن کی جگہ بھی آوازوں کی مدد درکار ہے۔ روشنی، سیٹ، میک اپ اور لباس کی مدد سے اسٹیج ڈراما کو جو قوت ملتی ہے ریڈیو ڈراما میں یہ سہارا ندارد ہے۔ ریڈیو ڈراما لکھتے وقت ڈراما نگار کو مستقل یہ خیال رکھنا پڑتا ہے کہ اسٹیج پر جو کچھ بھی دکھائی دیتا ہے وہ ریڈیو میں سنائی دینا چاہیے۔ یہی وجہ ہے کہ ریڈیو ڈراما بغیر

ترمیم اور اضافے کے اسٹیج پر اور اسٹیج ڈراما بغیر ترمیم اضافے کے ریڈیو پر پیش نہیں کیا جاسکتا۔

شروع شروع میں ریڈیو کے لیے ڈراما لکھوانا اور لکھنا دونوں کس قدر مشکل کام رہے ہوں گے اس کا تصور بھی خاصہ مشکل ہے۔ اس مشکل کو بخاری صاحب نے بھی محسوس کیا اس ضمن میں وہ تحریر فرماتے ہیں:

"اب عطاء اللہ شاہ بخاری ایسا مقرر اور آغا حشر کاشمیری جیسا اپنے وقت کا کامیاب ڈرامہ نگار کہاں سے آئے اور پھر ریڈیو وقت کا غلام نہیں۔ اتنا وقت کہاں سے نکالے کہ لمبے لمبے ڈرامے نشر کرے۔ سوال یہ پیدا ہوا کہ یہ مختصر ڈرامے لکھے کون۔ ان ڈراموں کو پیش کون کرے، ڈراموں میں پارٹ کون کرے؟ یہ ڈرامے لکھے گئے اور اردو میں لکھے گئے"۔

(سرگزشت صفحہ ۱۱۹)

ابتدا میں اکثر ریڈیو کے ملازمین قلم کاروں سے ہی ریڈیائی ڈرامے لکھوائے گئے جن میں اشتیاق حسین قریشی اور گوہر شادانی کے اسم گرامی قابل ذکر ہیں۔ اس کے بعد حبیب الرحمٰن شاہ، کرشن چندر، اوپندرناتھ اشک، خواجہ احمد عباس، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، عشرت رحمانی، شوکت تھانوی، اصغر بٹ، حبیب تنویر، ریوتی سرن شرما، رفعت سروش، کرتار سنگھ دگل، شمیم حنفی اور محمد حسن کے علاوہ ایک طویل فہرست ہے۔

شروع شروع میں فلم کی طرح ریڈیو ڈرامے کی ریکارڈنگ نہیں ہوتی تھی بلکہ آرٹسٹ اسٹوڈیو میں جو مکالمہ بولتے وہ سیدھے سیدھے نشر ہوتے تھے۔ فلمی گانوں کے ریکارڈ بھی ایسے ہی بنتے تھے۔ ابتدا میں ریڈیو میں ریکارڈنگ کا انتظام اور دستور نہیں تھا۔ شروع میں دلی ریڈیو پر ایک ڈراما ہفتہ میں ایک بار جنرل پروگرام میں اور ایک عورتوں کے خصوصی پروگرام میں نشر ہوتا تھا۔ ہفتہ وار ڈراما سکشن کے انچارج کرشن چندر تھے۔ ان کے لکھنؤ چلے جانے پر انصار ناصری کو یہ شعبہ دے دیا گیا۔ پانچویں دہائی میں ریڈیو ڈراموں میں ایک بڑا انقلاب یہ آیا کہ اب ڈرامے کی ریکارڈنگ ہونے لگی۔ اس سے کام بہت آسان

ہو گیا تھا۔ اب ڈرامے کے لیے نئے فنکاروں کو بھی چانس ملنے لگا۔ ٹیپ ریکارڈ نے کام کو بہت آسان کر دیا تھا۔ ڈرامے کو رک رک کر ریکارڈ کیا جانے لگا۔ جس حصہ میں غلطی ہو جاتی اس حصہ کو دوبارہ ریکارڈ کر لیا جاتا اور پھر جس ڈرامے کو جتنی بار چاہا نشر کیا۔ اس سے یہ آسانی ہو گئی کہ ایک بار ریکارڈ کیا گیا ڈراما ملک کے کسی بھی اسٹیشن سے انگنت بار نشر ہونے لگا۔ اس تکنیک سے ریڈیو ڈرامے کا معیار بھی بلند ہوا۔ پہلے کسی کردار سے Fumbling ہو جاتی تو ہو جاتی لیکن اب جہاں Fumbling ہوتی ریکارڈنگ روک دی اور اس حصہ کو دوبارہ ریکارڈ کر ڈالا۔ رفتہ رفتہ ریڈیو اسٹیشنوں کی تعداد میں اضافہ ہوتا گیا۔ پروگرام بڑھتے گئے۔ اس طرح مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے مختلف پروگراموں میں اردو زبان میں ڈرامے نشر کیے جارہے ہیں۔

نکڑ ناٹک (Street Theatre): نکڑ ناٹک کے نام سے مشہور ہونے والی جدید ڈرامائی صنف ہندستانی ڈرامائی ادب میں جدید اضافہ ہے۔ ہندستان کے علاقائی لوک ناٹکوں اور لوک روایتوں جن میں قبائلی لوک ناٹک کی روایات بھی شامل ہیں کا مطالبہ کیا جائے اور آج کے نکڑ ناٹک سے موازنہ کی جائے تو بنگال کے "جاترا" کو نکڑ ناٹک سے قریب ترین پایا جائے گا۔ یوں تو ہمارے یہاں نوٹنکی، بھانڈ، تماشہ، سوانگ جیسی بے شمار لوک ناٹک روایتیں صدیوں سے موجود ہیں اور آج بھی اپنی علاقائی حدود میں تیج تہواروں اور میلے ٹھیلوں میں نظر آتی ہیں لیکن نکڑ ناٹک ان سے مختلف ہے۔ اس کا مقصد مختلف ہے، اس کے اداکار مختلف ہیں، اس کے ناظرین مختلف ہیں، اس کی تکنیک مختلف ہے، اس میں ثقافتی عمل کے ساتھ ساتھ سیاسی دخل بھی شامل ہے۔ اس میں فنکاری کے ساتھ احتجاج کا لب ولہجہ واضح ہے۔ اس کے اداکار، ہدایت کار اور ڈراما نگار (کسی حد تک اس کے ناظرین بھی) بائیں بازو کی کسی جماعت سے چاہے براہ راست رشتہ نہ رکھتے ہوں لیکن عموماً اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ اب سوال پیدا ہوتا ہے کہ نکڑ ناٹک ہے کیا بلا اور اس کی ابتدا کہاں سے ہوئی کیسے ہوئی؟

اس بات کو تسلیم کرلیا گیا ہے کہ نکڑ ناٹک یعنی Street Theatre کی ابتدا انقلاب فرانس کے زمانہ میں فرانس بالخصوص پیرس میں ہوئی۔ ڈرامے کی اس نئی صنف کو کسی منصوبہ کے تحت شروع نہیں کیا گیا بلکہ چند انقلابی خیالات کے بے دار مغز نوجوانوں کے دماغ کی خلل اور اپج سے اس کا وجود عمل میں آیا۔ اس زمانے میں فرانس میں بیداری عروج پر تھی۔ لوگ اپنے اپنے طور پر احتجاج کر رہے تھے اور احتجاج کے نئے طریقے ایجاد کر رہے تھے۔ چوراہوں اور محلوں کے نکڑوں پر جوشیلی تقریریں ہوتیں، انقلابی اور باغی گیت گائے جاتے، احتجاجی جلوس نکلتے، نعرے لگائے جاتے، مشعل کے جلوس اندھیری راتوں کو روشن کردیتے، رات کے اندھیرے میں شہر کی دیواروں پر حکومت کے خلاف نعرے لکھے جاتے، چوراہوں پر دھرنے دیے جاتے وغیرہ وغیرہ۔ اسی عمل سے گزرتے ہوئے اپنی بات کو موثر طور پر کہہ جانے کے لیے ڈرامے کو آزمایا گیا۔ اپنی بات کو مختصر وقت میں مختصر لوازمات کی مدد سے، مختصر اداکاروں کی حرکات سے، مختصر جگہ پر ڈرامائی روپ میں پیش کرپانے کی جستجو نے جنم دیا ڈرامے کے نئے روپ کو۔ نکڑ پر جما ڈرامے کا یہ روپ نکڑ ناٹک یعنی Street Theatre کہلایا۔ اس میں شروع شروع میں نہ تو ڈرامانگار کی ضرورت پڑی اور نہ اسے ماہر اداکار درکار تھے۔ احتجاجیوں نے کسی ایک موضوع کا انتخاب کیا گھنٹہ بھر سر جوڑ کر بیٹھے اور یہ طے کرلیا کہ اس معاملہ کو کس انداز سے عوام کے سامنے پیش کیا جائے۔ جس طرح مداری ڈگی پیٹ کر یا ڈمرو بجاکر لوگوں کی بھیڑ جمع کرلیتا ہے اور اپنی چکنی چپڑی باتوں سے انہیں فرش پر گولائی سے بٹھا دیتا ہے اور پھر اپنا تماشا شروع کردیتا ہے بالکل اسی طرح نکڑ ناٹک والوں نے لوگوں کے مجمع کو جمع کیا، انھیں زمین پر گولائی میں بیٹھایا اور اپنی بات گھوم گھوم کر کسی حد تک مداری کی طرز پر بیان کرنی شروع کردی۔

ہندستان میں نکڑ ناٹک کی باقاعدہ ابتدا ایمرجنسی کے دنوں میں بنگال میں ہوئی۔ جیسا کہ پہلے عرض کرچکا ہوں بنگال لوک ناٹک کی ایک مخصوص قسم "جاترا" زمانہ قدیم سے وہاں موجود تھی جس میں گھوم گھوم کر ناٹک کو پیش کیا

جاتا تھا۔ ایمر جنسی کے دنوں میں ایمر جنسی کی مخالفت نکڑ ناٹکوں سے بھی کی گئی۔ کلکتہ میں موثر احتجاجی نکڑ ناٹک پیش کرنے میں بادل سرکار اور اتپل دت کے نام پیش پیش ہیں۔ بادل سرکار نے اسی زمانہ میں ایک ڈراما لکھا "مچھل" جس کے لفظی معنی ہیں جلوس۔ اس ڈرامے میں زندگی کو ایک جلوس کی شکل میں پیش کیا ہے۔ آدمی کے پیدا ہونے سے اس کی موت تک جلوس۔ اور آدمی اپنی زندگی میں کسی نہ کسی جلوس میں شامل رہتا ہے۔ سرکار کی واہ واہ کا جلوس، مخالفوں کی ہائے ہائے کا جلوس، مہنگائی کا جلوس، فتح کا جلوس، شکست کا جلوس، شادی کا جلوس، موت کا جلوس، مذہبی جلوس، مزدوروں کا جلوس، الیکشن کا جلوس، فساد کا جلوس، امن کا جلوس، باروزگاروں کا جلوس، بے روزگاروں کا جلوس۔ اس ڈرامے میں شہر اور ملک کے حالات کو سڑک پر چلا چلاکر اخبار بیچنے والوں کی زبانی "آج کی تازہ خبر" کے طور پر بے حد موثر طریقہ سے پیش کیا گیا ہے۔ عام آدمی کے دکھ، اس کی پریشانیوں، پولیس کی سرد مہری اور افسر شاہی کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ بادل سرکار نے جواب تک پروسینیم اسٹیج کے لیے ڈرامے لکھا کرتے تھے (ان میں اندرجیت، پگلا گھوڑا، اور بڑی بواجی بہت مقبول ہوئے) ایمر جنسی میں مچھل لکھ کر ہنگامہ کردیا۔ کلکتہ میں اس ڈرامے کے سیکڑوں شوز ہوئے۔ شہر کے ہر نکڑ پر مچھل پیش کیا جانے لگا۔ اس کی کامیابی کو دیکھ کر مراٹھی تھیٹر کے مشہور اداکار ہدایت کار امول پالیکر نے اس کا مراٹھی روپ تیار کروایا اور ان کی ہدایت میں ممبئی کے ہر علاقے میں جلوس کو پیش کیا جانے لگا۔ انھیں دنوں پرتیبھا اگروال نے اس کا ہندی ترجمہ کیا اور خاکسار نے اردو میں اس کا ترجمہ کیا جسے ۱۹۸۰ میں معیار پبلیکیشنز نے شائع کیا۔ دلی میں ایم کے رینا کی ہدایت میں بارہ اداکاروں کی مدد سے جلوس کو پیش کیا گیا۔ جس میں سدھیر مشرا، عادل رعنا، انیس اعظمی، جلیس اعظمی، ویریندر سکسینہ، ایم کے کوشل، ونود دوا اور وید ڈھینگرا کے نام قابل ذکر ہیں۔

دلی میں جلوس کے مسلسل شوز ہونے کی وجہ سے دلی میں ایک نئی بحث شروع ہوگئی تھی۔ لوگ پریشان تھے کہ یہ نکڑ ناٹک ہے کیا بلا۔ کچھ دقیانوسی

مزاج کے لوگوں نے اس پر لعنت بھیجی تو کھلے ذہنوں نے اسے لبیک کہا۔ پریوگ ڈراما گروپ نے جلوس کے دلی میں ۱۸۰ شوز کیے وہ بھی لگاتار جو دلی تھیٹر کا ایک ریکارڈ بنا۔ اس ڈرامے میں Improvisation کی خاصی گنجائش تھی جس کا لطف اداکاروں نے خوب لیا۔ جلوس کا پہلا شو یکم جون ۱۹۷۷ کو ترکمان گیٹ کے مکانات کے ملبہ کے ڈھیر پر ہوا تھا جن کو ایمرجنسی میں بلڈوز کردیا گیا تھا۔ اسی زمانے میں صفدر ہاشمی نے اپنے ہم خیال دوستوں کے ساتھ ایک اہم عوامی تھیٹر گروپ "جن ناٹیہ منچ" کی بنیاد رکھی جو "جنم" کے نام سے مشہور ہوا اور آج بھی ہندستان میں Street Theatre کے حوالے سے ایک اہم ڈراما گروپ مانا جاتا ہے اور ملک کے بیدار مغز نوجوانوں کے لیے تحریک کا وسیلہ بنا ہوا ہے۔ صفدر اور اس کے ساتھیوں نے دیوانوں کی طرح ایک کے بعد ایک نکڑ ناٹک پیش کرنے شروع کیے۔ جنم کے ہر ناٹک کے خوب خوب شوز ہوتے تھے۔ آج بھی جہاں دیکھو جنم موجود ہے۔ صفدر (C.P.I.(M کا ریکارڈ ہولڈر تھا اس کے دوسرے ساتھی بھی اس کے ہم خیال تھے۔ اس لیے ان کے ڈراموں عورت، مشین، ہلا بول وغیرہ میں پارٹی کا نظریہ بھی پیش پیش ہوتا تھا۔ پھر شمس الاسلام جن کا رشتہ (C.P.I.(M.L سے ہے انھوں نے "نشانت" نام کا ایک ڈراما گروپ قائم کیا۔ نشانت بھی نکڑ ناٹکوں کے حوالے سے پہچانا جاتا ہے۔ اسی طرح دیکھتے ہی دیکھتے کئی ڈراما گروپ قائم ہونے لگے جو نکڑ ناٹک ہی کرتے تھے۔ کچھ ایسے بھی تھے جو اسٹیج ڈرامے بھی کرتے تھے۔ ان میں ون ایکٹ، اسمتا، نٹ کھٹ گروپ کے نام شامل ہیں۔ یہ ڈراما گروپ آج بھی نکڑ ناٹک کر رہے ہیں۔ اس برادری میں جدید ترین ڈراما گروپ سہمت یعنی صفدر ہاشمی میموریل ٹرسٹ ہے جس نے جوگی جوگیندر کی ہدایت میں صفدر کے لکھے چند ڈرامے اسٹیج کیے ہیں۔ اس طرح دیکھا جائے تو رفتہ رفتہ پورے ملک میں نکڑ ناٹکوں کا چلن بڑھ گیا۔ پنجاب میں گروشرن سنگھ کی نکڑ ناٹکوں کے فروغ میں کوششیں قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ پورے ملک کی یونیورسٹیوں کے ڈراما کلبوں میں نکڑ ناٹک کرنا عام بات ہو چکی ہے۔ انٹر کالج اسٹریٹ پلے مقابلے آئے دن ہونے لگے ہیں۔

مانا کہ اسٹریٹ تھیٹر روایتی پروسینئم تھیٹر سے مختلف ہے لیکن وہ ہے تو تھیٹر ہی۔ لیکن لکیر کا فقیر ہمارا دقیانوسی معاشرہ جس طرح لیک سے ہٹ کر بنی سنجیدہ فلموں کو فلم نہ کہہ کر آرٹ فلم کہتا ہے اسی طرح تھیٹر کے اس نئے روپ کو تھیٹر نہ کہہ کر اسٹریٹ تھیٹر ہی کہتا ہے۔ تھیٹر ایک اہم ذریعہ ہے اپنی بات اپنے خیالات یا اپنے نظریے کو دوسروں تک پہنچانے کا۔ روایتی تھیٹر میں ناظرین ٹکٹ خرید کر یا داخلہ کا پاس حاصل کر کے مقررہ وقت و تاریخ پر ہال میں پہنچ کر ڈراما دیکھتے ہیں جبکہ نکڑ ناٹک اپنی بات اپنے خیالات اور اپنے نظریات آپ کے پاس لے کر خود پہنچتا ہے۔ ہندستان جیسے ملک میں جہاں آبادی ایک مسئلہ بن چکی ہے وہاں ایک منٹ میں سو لوگوں کو جمع کرنا یا مجمع لگانا سب سے آسان کام ہے۔ شہر کا کوئی پارک، چوراہا، کالونی، محلّہ، بستی، اسکول، کالج، میدان، فیکٹری کا پھاٹک، کورٹ کچہری یا عدالت کے درمیان کا پارک، بس اڈہ ہو یا گاؤں کی چوپال یا ہاٹ بازار، مداری کے ڈمرو یا ڈگڈگی بجاتے ہی مجمع لگ جاتا ہے۔ مداری سے مجمع لگانے کا فن سیکھا نکڑ ناٹک نے اور پھیل گئے انقلابی خیالات کے ساتھ پورے دنیا میں ان جگہوں، علاقوں، شہروں اور ملکوں میں جہاں لوگ پریشان ہیں۔ کرپشن اور بدانتظامی کی شکایت جہاں سب کی زبان پر ہے وہاں نکڑ ناٹک کے لیے فضا زیادہ ہموار ہوتی ہے۔ لوگ جن مسائل سے دوچار ہوں انہیں مسائل یعنی مہنگائی، بے روزگاری، بدانتظامی، فسادات، رشوت خوری، دھاندلے بازی، گھوٹالہ وغیرہ پر تیار کیے گئے ڈرامے انھیں گدگداتے ہیں اور خاموشی سے دیکھنے پر مجبور کرتے ہیں۔ لوگوں کو محسوس ہوتا ہے کہ یہ تو ہماری ہی بات کہہ رہے ہیں۔ مانا کہ صرف تھیٹر سماج کو بدل نہیں سکتا لیکن تھیٹر کے ذریعہ سوال کرنے کی، سوال اٹھانے کی، مباحثوں کی، اپنے معاشرے کو ذرا قریب سے دیکھنے کی، اسے نئے زاویوں سے پرکھنے کی شروعات تو یقیناً ہو سکتی ہے۔ دنیا کے تمام انقلابات میں تھیٹر اور ادب کا اہم رول رہا ہے، اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ انقلاب فرانس، انقلاب چین، انقلاب روس میں اسٹریٹ تھیٹر کے رول کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ ہمارے ملک میں بھی جتنی تحریکیں اٹھی ہیں، چاہے

وہ چپکو آندولن ہو چاہے حیدر آباد میں شراب بندی آندولن یا چاہے سردار مان سرور باندھ کا معاملہ ہو، ہر معاملہ پر جب لوگ جمع ہوتے ہیں تو وہ اسٹریٹ تھیٹر کے ذریعہ اپنی بات موثر طریقے سے لوگوں کے سامنے رکھتے ہیں۔

تھیٹر ایک سماجی ضرورت ہے۔ معاشرے کو اپنی تہذیب، اپنی تاریخ، اپنی ثقافت، اپنی زبان، اپنے فنون لطیفہ سے محبت ہوتی ہے جسے اکثر وہ بھوک کی صورت میں محسوس کرتا ہے۔ یہ بھوک نہ صرف ناظرین کی ہے بلکہ یہ فنکاروں کی بھوک بھی ہے۔ یہ بھوک نہ ہوتی تو اب تک تھیٹر ختم ہو چکا ہوتا۔ عموماً جو تھیٹر سے آکر جڑا وہ تھیٹر کا ہو کر رہ جاتا ہے۔ جب تک شوقیہ تھیٹر کرنے والے موجود رہیں گے تب تک تھیٹر زندہ رہے گا۔ پروسینئم تھیٹر اخراجات پورے نہ کرپانے کے سبب معذور ہو بھی جائے نکڑ ناٹک جاری رہے گا۔ زندہ رہے گا۔ اسے نہ تو Sponsers کی ضرورت ہے نہ اسے سرمایہ دار آڈیٹوریم والوں سے کچھ لینا دینا ہے۔اسے نہ ہی سرکاری اداروں کی منتیں کرنی ہیں اور نہ ہی سرکار سے مراعات لینی ہیں۔ اس لیے نکڑ ناٹک اپنے دم پر اپنے طور پر قائم رہے گا۔ اسٹریٹ تھیٹر نوجوانوں کا تھیٹر ہے۔ نوجوان منہ کھولنے سے پہلے مصلحت کو مد نظر نہیں رکھتا۔ وہ جنونی بھی ہوتا ہے اور باغی بھی۔ یہی وجہ ہے کہ ہمیں نکڑ ناٹک میں جنون بھی نظر آتا ہے اور بغاوت کی جھلک بھی۔ نوجوانوں کے دم پر اسٹریٹ تھیٹر معاشرے کو آئینہ دکھانے کا کام بخوبی انجام دے رہا ہے۔

برٹولٹ بریخت اور اردو ڈراما پر اس کے اثرات: پارسی تھیٹر کے زوال کے بعد ہندستانی ڈرامائی ادب پر سب سے زیادہ اثر انداز ہونے والا ڈراما نگار اپنے دور کا عظیم شاعر، ڈراما نگار اور ہدایت کار برٹولٹ بریخت تھا۔ یہ عظیم ڈراما نگار جرمن یہودی تھا جس کے ایپک ڈرامے نے دنیا کو نئی سوچ دی۔ بریخت نے پوری دنیا کی ڈرامائی روایتوں کا مطالعہ کیا۔ موسیقی اور لوک روایتوں کا مطالعہ بھی کیا۔ بریخت نے بہت سے Full Length ڈرامے لکھے، یک بابی بھی

لکھے اور بہت خوبصورت Adaptations بھی کیں جس میں میکسم گورکی کے ناول "ماں" پر مبنی بریخت کا ڈراما The Mother بے حد مقبول ہوا اور اس نے ہندستان کے نئے ڈراما نگار اور ہدایت کاروں کو اپنی طرف متوجہ کیا۔ بریخت کے طرز پر ڈرامے لکھے جانے لگے اور بریخت کی طرز پر ڈرامے پیش کیے جانے لگے۔ بریخت کے نام سے ملک میں بہت سے ڈراما گروپ قائم ہوگئے۔ دلی میں بھی 'بریختین آرٹ مرر' نام کا ایک ڈراما گروپ ہے۔ حبیب تنویر کے یہاں بھی بریخت کی اسٹائل آپ کو ان کے ڈراموں میں نظر آتی ہوگی۔ حبیب تنویر بریخت کا ذکر یوں کرتے ہیں:

> بریخت نے بڑی حد تک ہمیں اپنے آپ کو دیکھنے کا موقع دیا۔ بریخت کی خصوصیت محض یہ نہیں کہ اس نے یورپ کے دور وسطیٰ کے ناٹکوں کا اثر قبول کیا، ان کے انداز اڑائے، اور ان میں آج کا موضوع ڈال کر ایک نئے ڈھنگ کا تھیئٹر قائم کردیا۔ بریخت کی جملہ خصوصیات میں سے ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس نے پورب پچھم دونوں طرف کے ناٹکوں سے استفادہ کیا۔ چین، ہندستان، تبت اور برما سے لے کر افریقہ اور امریکہ تک اس نے اپنے دماغ کی کمانیاں کھول دی تھیں۔ ہمارے کلاسیکی اور عوامی قصباتی ناٹکوں میں جو گیت گھلے ملے رہے ہیں، غالباً اس سے بھی بریخت کو اتنا ہی وجدان ملا ہے جتنا کہ امریکہ کے جاز میوزک سے۔ چنانچہ ہمارے لیے بریخت سے اثر قبول کرنے کا مطلب یہ ہوا کہ ہم اپنی ہی کلاسیکی اور عوامی کلچرل روایتوں کے زیر اثر آگئے۔

بریخت کے ناٹکوں کے گیتوں میں کبھی خود کہانی آگے بڑھتی نظر آتی ہے تو کبھی انہیں گیتوں میں کہانی کے کرداروں پر ایک تبصرہ اور تنقید ملتی ہے جس کے توسط سے ڈراما نگار اپنی بات کہتا نظر آتا ہے اور کبھی کبھی یہ نغمے کرداروں کی وہ بات کہتے نظر آتے ہیں جو ان کے دل میں تو ہے لیکن زبان پر نہیں آپاتی۔ بریخت کے تھیٹر کی ایک اور اہم خصوصیت یہ ہے کہ وہ تضاد کے ذریعہ کبھی پلاٹ میں کبھی کرداروں میں اور کبھی دو کہانیوں کے پلاٹ کو ملا کر

ایک نیا ٹکراؤ پیدا کرتا ہے جس سے پلاٹ کا موضوع نکھر جاتا ہے۔ بریخت کے ان تمام پہلوؤں کا اثر ہمارے موجودہ دور کے ناٹکوں پر کم و بیش پڑتا رہا ہے۔ مثال کے طور پر "ہائے ودن، تغلق اور ناگ منڈل۔" گریش کرناڈ کے ان ناٹکوں کے ہندی ترجمے کا اثر ہندی تھیٹر پر بھی کچھ نہ کچھ ضرور پڑا ہے۔ مجھے یقین ہے کہ وجے تیندولکر جیسے ڈرامانگار نے بھی بریخت سے بہت کچھ حاصل کیا ہوگا۔ ان کے ڈرامے "گاسی رام کوتوال" کا روپ بریختین دکھائی دیتا ہے۔

> بریخت ہمارے دور کا غالباً سب سے بڑا ڈرامانگار ہے اور ڈرامہ نگار ہی نہیں بلکہ بہت بڑا ہدایت کار، بہت بڑا رنگ کرمی بھی ہے۔ اس نے اپنی ہی ہدایت میں اپنے سارے ناٹک "برلیز آنسامبل" کے لیے تیار کیے تھے، جنھیں دیکھنے کے لیے دور دور کے ملکوں کے لوگ کھنچے چلے آتے تھے۔ اپنے ڈراموں کے لیے اس نے ایپک تھیٹر کی اصطلاح استعمال کی اور اپنے پروڈکشن میں اپنے اداکاروں کے لیے اجنبیت کے اصول Alienation کی تھیوری کی ایجاد کی جس کے تحت اداکار اپنے کردار کے اندر بھی ہے اور باہر بھی یعنی وہ خود کردار بن جائے اور اس کردار کو پیش کرتا ہوا بھی نظر آئے۔ (آج کل مئی ۱۹۹۴)

خود حبیب تنویر کے ڈراموں میں بریختین اثر صاف نظر آتا ہے۔ خاص طور سے 'چرن داس چور اور مٹی کی گاڑی' میں ڈرامے کی پیشکش کی پوری تکنیک بریختین ہے۔ جبار پٹیل، ایم کے رینا، امیتابھ داس گپتا، شمبھومترا اور رودر سین داس گپتا کے یہاں بھی بریختین ایپک تھیٹر کی جھلک صاف جھلکتی ہے۔ بریخت کے خوبصورت گیتوں کے کھردرے پن کی جھلک ہمیں بابا نیاز حیدر کے ان گیتوں میں نظر آتی ہے جو انھوں نے ڈراموں کے لیے لکھے۔

اردو ڈرامے کی موجودہ صورت حال: موجودہ دور سے ذرا ہٹ کر پیچھے کی طرف مڑ کر اگر ہم دیکھیں تو احساس ہوتا ہے کہ اردو ڈرامے کے ساتھ شروع سے ہی سوتیلے پن کا سلوک کیا گیا ہے۔ مغلوں کے دور میں شاعری، موسیقی، مصوری، تعمیرات، رقص سب کو فروغ ملا لیکن ڈرامے کی طرف کسی

بھی بادشاہ یا شہزادے نے توجہ نہیں دی۔ مغلوں کے بعد بھی ہمارے معاشرے میں ڈرامے کی اہمیت کو جس طرح گجرات، بنگال، مہاراشٹر اور کرناٹک میں محسوس کیا گیا اس طرح وہ کسی بھی دور میں شمالی ہندستان کا حصہ نہ بن سکا بلکہ شمالی ہندستان میں حقارت سے اسے نوٹنکی کہا گیا اور فنکاروں کو نچنیا اور بھانڈ، میراثی کا نام دیا گیا۔ شمالی ہندستان میں اور بالخصوص اردو میں ایک اور بڑی کمی کو بھی محسوس کیا جاسکتا ہے وہ یہ کہ ملک کے دوسرے حصوں کے مقابلے یہاں کا ڈراما نگار کبھی تھیٹر یا رنگ منچ کے قریب نہیں گیا۔ Back Stage کو اس نے حقارت سے دیکھا۔ اردو کے ڈراما نگاروں نے ڈرامے تو لکھے لیکن تھیٹر نہیں کیا۔ یعنی پانی میں رہ کر مگرمچھ سے بیر والی بات ان پر صادق آتی ہے۔ اردو کے بیشتر ڈراما نگار حضرات نے رسائل کے لیے ڈرامے لکھے، ریڈیو کے لیے لکھے اور نصابی کتابوں کے لیے بھی ڈرامے لکھے لیکن اسٹیج کے لیے کم ہی لکھے۔ اسی لیے جب جب انھوں نے اسٹیج کے لیے ڈرامے لکھے وہ اسٹیج کے تقاضوں کو پورا نہیں کرپائے جس کی وجہ سے انھیں مایوسی کا سامنا کرنا پڑا۔

امتیاز علی تاج کا انارکلی، حبیب تنویر کا آگرہ بازار، سریندر ورما کا چھوٹے سید بڑے سید، سریندر گلاٹی کا شاباش انارکلی، شیلا بھاٹیہ کا درد آئے گا دبے پاؤں، ایس ایم مہدی کا غالب کون ہے، اصغر وجاہت کا جس نے لہور نہیں دیکھا، جاوید صدیقی کا تمہاری امرتا کے بعد اردو میں لکھے گئے کامیاب ڈراموں کے نام پوچھے جائیں تو بغلیں جھانکنی پڑتی ہیں۔ یہ اردو ڈرامے کا المیہ ہے۔ اس بات کا دعویٰ کرنے والے تو بہت ملتے ہیں کہ میرے فلاں ڈرامے پر برسوں چرچا رہی۔ اب ان سے کون پوچھے کہ کیا چرچا رہی اور گر رہی بھی تو اس سے کیا ہوا۔ کوئی پوچھے وہ ڈراما اسٹیج کہاں ہوا، اس کے کتنے شوز ہوئے، اس کا ہدایت کار کون تھا، کس پائے کا تھا، اس کے اداکار کون تھے، کس پائے کے تھے، اس کا سیٹ کس نے ڈیزائن کیا تھا، موسیقی کس کی تھی، لباس کس نے ڈیزائن کیے تھے اور Lighting کس نے ڈیزائن کی تھی۔ اگر کوئی شوقیہ ڈراما گروپ یا کسی اسکول کالج کا ڈراما کلب کسی ڈرامے کو اسٹیج پر پیش کردے تو اس میں بوکھلانے کی گنجائش کہاں سے پیدا

ہو گئی۔ لیکن اکثر ڈراما نگار حضرات دعویٰ کرنے لگتے ہیں کہ میرے فلاں ڈرامے نے دھوم مچادی تھی۔ ممکن ہے ڈراما اچھا ہو لیکن یہ ممکن نہیں کہ اچھا ڈراما اچھی طرح اسٹیج بھی ہو جائے۔ اس کے لیے اچھے ہدایت کار، اچھے اداکار کا ہونا بے حد ضروری ہے۔ اردو میں کتنے ڈراما نگار ایسے ہیں جن کے ڈراموں کو ابراہیم القاضی، بی وی کارنت، پرستا، بنسی کول، رنجیت کپور، ایم کے رینا، امال الانا، فیروز خاں، ایس ایم ستھیو، بیری جان، حبیب تنویر، ستی پرانجپئی، جبار پٹیل، شیلا بھاٹیہ، فیصل القاضی، بھانو بھارتی یا خالد چودھری یا اسی پائے کے ہدایت کاروں نے ہاتھ لگایا ہے؟

گزشتہ تین چار دہائیوں میں اردو میں بہت اچھے ڈرامے اتنی بڑی تعداد میں نہیں لکھے گئے جتنی بڑی تعداد میں اردو میں بہترین تراجم یا Adaptations کیے گئے ہیں۔ اس کام میں جن کی خدمات نمایاں اور قابل ذکر ہیں ان کے اسم گرامی ہیں: قدسیہ زیدی، مجنوں گورکھپوری، عتیق احمد صدیقی، سجاد ظہیر، قادر علی بیگ، کیفی اعظمی، حضرت آوارہ، حبیب تنویر، سریندر گلاٹی، منیب الرحمٰن، جے این کوشل، بیری جان، وسیع خان، انور عظیم، رضیہ سجاد ظہیر، بلراج پنڈت، نیاز حیدر، رنبیر سنگھ، گیتانجلی شری، فضل تابش، ایم کے رینا، رنجیت کپور، زاہدہ زیدی، شمع زیدی، نادرہ ببر، صفدر ہاشمی، اسلم پرویز، نور ظہیر، شاہد انور، سریکھا سیکری اور ظہیر انور وغیرہ۔ یہ تراجم یا Adaptations بلاشبہ اردو ڈرامے کے سرمایے میں بہت اہم اضافے ہیں۔ ان کے علاوہ ریڈیو کے لیے بھی بہت سے ایسے ڈرامے لکھے گئے جن کو آسانی سے اسٹیج ڈرامے میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ ان کا ذکر پہلے آچکا ہے لیکن ظاہر ہے کہ چند ڈراموں کی بنیاد پر اردو ڈراما اپنا کوئی خاص مقام نہیں بنا سکتا۔ اگر ہم ہندی، مراٹھی، کنڑ اور بنگلہ زبانوں میں لکھے گئے اور اسٹیج کیے گئے اچھے اور معیاری ڈراموں کی فہرست تیار کریں تو ان کے مقابلے اردو ڈراما بہت پیچھے نظر آئے گا۔ اردو ادب کی کوئی صنف ہندستان کی کسی زبان و ادب کی کسی صنف سے پیچھے نہیں ہے تو پھر ڈراما کیوں پیچھے ہے؟ اس سوال کا جواب مشکل ہے۔ شاید اس لیے کہ جب تک معیاری ڈراما اسٹیج

نہیں ہوگا تب تک معیاری ڈراما لکھا نہیں جائے گا اور جب تک معیاری ڈراما لکھا نہیں جائے گا تب تک معیاری اسٹیج نہیں ہوگا۔ معیاری ڈراما لکھنے کے لیے جو اسٹیج کے تقاضوں کو پورا کرتا ہو ڈراما نگار کا اسٹیج سے رشتہ بنانا بہت ضروری ہے۔ اس بات پر غور کیجیے کہ بادل سرکار، موہن راکیش، جی پی دیش پانڈے، اتپل دت، وجے تینڈولکر، گریش کرناڈ، حبیب تنویر، قدسیہ زیدی، ولایت جعفری، زاہدہ زیدی، بھیشم ساہنی، اصغر وجاہت، شانتا گاندھی، ساگر سرحدی، جاوید صدیقی، صفدر ہاشمی، ریوتی سرن شرما، شاہد انور جیسے لوگ اسی لیے اوروں کے مقابلے زیادہ کامیاب رہے ہیں کہ انھوں نے تھیٹر سے قریبی رشتہ قائم کیا۔

آزادی کے بعد اردو ڈرامے کو زندہ رکھنے میں جہاں پر تھوی تھیٹر، اپٹا، ہندستانی تھیٹر، نیا تھیٹر، دلی آرٹ تھیٹر، لٹل آرٹ تھیٹر وغیرہ کا اہم رول رہا ہے وہیں شوقیہ تھیٹر کا رول بھی کسی سے کم نہیں ہے۔ شوقیہ تھیٹر کی ابتدا اسکول کالج کی سالانہ تقریبات کے موقع پر اسٹیج کیے جانے والے ڈراموں سے ہوتی ہے۔ اس طرح کے تھیٹر میں چند اساتذہ اور کچھ طلبا اپنے دم خم پر کوئی اصلاحی یا نصاب پر مبنی کسی پلاٹ کو ڈرامے کی شکل دے کر اسے اسٹیج کرتے آرہے ہیں۔ اس طرح کے ڈراموں کی پیشکش کی تیاری کے درمیان ان کی سنجیدگی کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ڈرامے کے شوق کے جراثیم کو طالب علم اسکول کالج سے فارغ ہوجانے پر بھی زندہ رکھتا ہے۔ جن تعلیمی اداروں میں شوقیہ تھیٹر کو فروغ پہنچایا اور جہاں اردو تھیٹر کو نئے ڈراما نگار، ہدایت کار اور اداکار ملے ان میں جامعہ ملیہ اسلامیہ، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، لکھنؤ یونیورسٹی، الہ آباد یونیورسٹی، عثمانیہ یونیورسٹی قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ بیشتر ریاستوں میں قائم کالجوں اور دیگر تعلیمی اداروں کا بھی رول کم نہیں ہے۔ موجودہ دور میں شوقیہ تھیٹر کو جاری و ساری رکھنے میں ریاستی اردو اکادمیوں کا اہم رول ہے بالخصوص اردو اکادمی دلی، مہاراشٹر اردو اکادمی اور اترپردیش اردو اکادمی جو تھیٹر، اردو ڈرامہ فیسٹول اور اردو میڈیم اسکولوں کے بچوں کے ساتھ تھیٹر ورکشاپ اور اردو ڈرامے پر سمینار جیسی تقریبات منعقد کرتی رہتی ہیں جس کی وجہ سے

شوقیہ تھیٹر کو قوت ملتی ہے۔ خاص طور سے اردو ڈراما فیسٹول کی وجہ سے نئے لوگوں میں اردو ڈرامے کو اسٹیج کرنے کا شوق بڑھ رہا ہے۔ دلی اردو اکادمی نے پانچ سال قبل کل ہند اردو طبع زاد ڈراما مقابلہ منعقد کیا۔ اس مقابلے میں چار بہترین ڈراموں پر دس دس ہزار روپے کا انعام تھا۔ یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ اردو دنیا میں بہت سے ایسے نوجوان ہیں جن میں بے پناہ صلاحیت ہے۔ اگر انھیں موقع دیا جائے اور اسی طرح ان کی حوصلہ افزائی کی جاتی رہے تو یقیناً اردو ڈرامے کا پورا منظرنامہ بدل جائے گا۔ لیکن افسوس یہ سلسلہ جاری نہ رہ سکا۔

آزادی کے بعد اردو ڈراما نگاروں میں خواتین کی حصہ داری کو دیکھ کر خوشی ہوتی ہے۔ اردو میں بھی ملک کی دوسری زبانوں کے مقابلے زیادہ خواتین ڈراما نگار موجود ہیں۔ قدسیہ زیدی کے تراجم اور Adaptations آج تک اسٹیج کیے جارہے ہیں، جن میں "خالد کی خالہ، گڑیا گھر، آذر کا خواب، شکنتلا اور مدرارا کشس" سدابہار ڈرامے ہیں۔ ڈاکٹر رشید جہاں کے تین ڈرامے "بچوں کا خون، نفرت اور نئی تصویریں" عصمت چغتائی کے ڈرامے "دھانی بانکیں" جس میں عورت کی بے چارگی کا بیان ہے، کے علاوہ "تین اناڑی اور شیطان" قابلِ ذکر ہیں۔ صالحہ عابد حسین نے تقریباً دس ڈرامے لکھے جن میں "ساز ہستی، امتحان، مومن خاں مومن، الٹا درخت اور آنکھ کا ڈاکٹر" قابل ذکر ہیں۔ شیلا بھاٹیہ کے ڈراموں میں "درد آئے گا دبے پاؤں" فیض احمد فیض کی شاعری اور ان کی زندگی پر ایک کامیاب ڈراما ہے۔ اس کے علاوہ "نادرشاہ، شہنشاہ اکبر، عمرخیام، امیر خسرو اور یہ عشق نہیں آساں" بھی خاصے مقبول ہوئے ہیں۔ زاہدہ زیدی تھیٹر سے ایک زمانے سے وابستہ ہیں انھوں نے بہت سے خوبصورت ڈرامے لکھے ہیں اور کئی خوبصورت تراجم بھی ان کے نام سے منسوب ہیں۔ "ان داتا، دوسرا کمرہ، تین عورتیں اور مینابازار" ان کے ڈرامے ہیں اور چے خوف کے ڈراموں کے تراجم "حبیب ماموں، تین بہنیں اور چیری کا باغ" حال ہی میں کتابی صورت میں شائع ہوئے ہیں۔ ساجدہ زیدی نے مغربی ڈراموں کے ترجمے

کیے ہیں جن میں "گہرا نیلا سمندر اور ممتا کی آگ" قابل ذکر ہیں۔ نورالعین علی کے کئی ڈرامے سامنے آئے ہیں جو اسٹیج پر کامیابی سے پیش ہو چکے ہیں۔ ان میں "کنیسر، ہے اور کوئی راستہ اور ہاتھی کے دانت" کافی پسند کیے گئے۔ عطا بانو کے ڈرامے بھی خوب کامیابی سے اسٹیج ہوئے ہیں۔ ان کے بیشتر ڈرامے عورت اور مسلم معاشرے کے قریب ہوتے ہیں۔ جن میں "کیا یہ گستاخی ہے اور یک شد نہ دو شد تین شد" اردو اکادمی دہلی کے ڈراما فیسٹول میں اسٹیج ہو چکے ہیں۔ اس کے علاوہ عابدہ محبوب کے ڈرامے "لکیر کا فقیر اور وناممن آر" گیتانجلی شری کا "امراؤ جان ادا" ترپراری شرما کا "عزیز النساء ۵۷ کا قصہ، ریشمی رومال" وینا مہتہ کا "ٹیپو سلطان" آسیہ نورالعین صدیقی کا "بہو کی تلاش" عائشہ احمد کا "دادی کی چارپائی" کے علاوہ بانو سرتاج کے بچوں کے کئی مختصر ڈرامے سامنے آئے ہیں۔

آزادی کے بعد اردو ڈرامے کے فروغ میں نیشنل اسکول آف ڈراما کا بہت اہم رول ہے۔ نیشنل اسکول آف ڈراما کے بانی ڈائریکٹر جناب ابراہیم القاضی کی اس سلسلہ میں جو کوششیں رہی ہیں انہیں فراموش نہیں کیا جاسکے گا۔ اس ادارے نے ڈرامے کی پیشکش کو نئی بلندیاں دیں۔ ان کے معیار کو بلند سے بلند تر کیا۔ پروڈکشن میں پروفیشنل لوگوں کی مدد لی جانے لگی۔ اسٹیج پر پیش کیے جانے والے ڈراموں میں تمثیل اور منظر نگاری کو القاضی نے خاصی اہمیت دی۔ اس سلسلہ کو رنجیت کپور، پرسنا، ایم ایس ستھیو، ایم کے رینا، بنسی کول، فیصل القاضی، نثار الانا، امال الانا وغیرہ نے آگے بڑھایا اور ان حضرات نے تھیٹر میں نئے تجربات کیے۔ نیشنل اسکول آف ڈراما نے اردو میں بے شمار ڈرامے بار بار اسٹیج کیے جن میں "تغلق، چیری کا باغ، رضیہ سلطانہ، ایڈیسن، اندر سبھا، برجیس قدر کا کنبہ، گڑیا گھر، کنگ لیئر، کنجوس، ٹرائے کی عورتیں، اینٹی گنی، تین بہنیں، اوتھیلو، تین پیسہ کا تماشہ، قتل کی ہوس، دانتوں کی موت، بیویوں کا مدرسہ، دوسرا آدمی، موت کے سائے میں، زنانے دانت کا اسپتال، بیگم کا تکیہ، جنتا کا دشمن، ماموں وانیا، بال بال بچے، چھوٹے سید بڑے سید، آفتاب فیض آبادی، مشرقی حور، آذر کا خواب، پناہ گاہ، دشمن، ٹوبہ ٹیک سنگھ، قید حیات، کرماوالی، دن

کے اندھیرے، شہزادی آئی ورنہ، پرندوں کی محفل، عزیزالنسا، ۵۷ کا قصہ" وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ بھی بہت سے ایسے اردو ڈرامے اسٹیج کیے گئے جو کلاس روم پروڈکشن کی صورت میں پیش ہوئے۔

اردو ڈراموں میں کام کرنے والے اداکار / اداکارائیں بہت ہیں لیکن افسوس کہ ان میں سے چند ہی ہیں جن کے تلفظ درست ہیں اور جب وہ مکالموں کی ادائیگی کرتے ہیں تو تلفظ کی غلطی نہیں ہوتی۔ ایسے اداکاروں / اداکاراؤں میں زہرہ سہگل، ایم کے رینا، رنجیت کپور، سشما سیٹھ، روشن سیٹھ، نور ظہیر، ایس ایم ظہیر، اوم پوری، منوہر سنگھ، نصیرالدین شاہ، آفتاب سیٹھ، کل بھوشن کھربندہ، مدن بالا سندھو، شبانہ اعظمی، محمد ایوب، اجے منچندا، ہیما سنگھ، ڈالی اہل والیا، جوائے سین گپتا، پیوش مشرا، جلیس احسن، مدھومالتی، سہاش گپتا، غوث عالم، اقبال نیازی، انل چودھری، مالاہاشمی، اتراباوکر، عزیز قریشی جیسے ناموں کی طویل فہرست ہے۔

نیشنل اسکول آف ڈراما کے بانی ڈائرکٹر ابراہیم القاضی کی کوششوں سے اردو ڈرامے کے فروغ میں سب سے اہم کام جو ہوا وہ یہ کہ اردو میں بہترین تراجم اور Adaptations ہونے لگے۔ القاضی صاحب نے غالباً یہ محسوس کرلیا ہوگا کہ اردو میں طبع زاد ڈراما وہ بھی وہ جو ان کے معیار پر کھرا اترے ممکن ہے فرمائش پر لکھوانے پر بھی ہاتھ نہ لگے اس لیے انھوں نے بہت سے ایسے لوگ تلاش کرلیے جو ان کے لیے یا ان کی فرمائش پر دنیا کے بہترین ڈراموں کا اردو میں ترجمہ یا Adaptations کرنے لگے۔ چونکہ ہندی اور اردو دونوں کی جھولی میں چند ہی معیاری طبعزاد ڈرامے تھے اس لیے چھٹی دہائی کے آغاز سے اب تک ہندی اور اردو میں بے شمار معیاری ڈراموں کے تراجم ہوئے۔ اس دور میں تجربات بھی خوب ہوئے۔ ہندستان میں نہیں بلکہ دنیا کی مختلف تہذیبوں کی لوک ناٹک روایتوں کو نیشنل اسکول آف ڈراما میں پیش کیا جانے لگا۔ یہی وجہ ہے کہ جاپان کی کابکی اسٹائل میں دھرم ویر بھارتی کا ڈراما "اندھا یگ" اسٹیج ہوا۔ اسی طرح چینی روسی امریکی اور مختلف یورپی اسلوبوں پر ڈرامے پیش ہونے لگے تو

اسی کے ساتھ ہندستانی علاقائی ناٹک روایتوں کو بھی اسٹیج کیا گیا جیسے پارسی تھیٹر، نوٹنکی، جاترا، یکش گان، تماشہ، بھانڈ، بھوئی وغیرہ لیکن اردو ڈراما پارسی تھیٹر کے علاوہ دوسری روایتوں سے الگ ہی رہا۔ آزادی کے بعد اردو ڈرامے کے فروغ میں پرتھوی تھیٹر، اپٹا اور نیشنل اسکول آف ڈراما کی خدمات کو فراموش نہیں کیا جاسکتا۔

اردو ڈراما کو اس کا کھویا ہوا مقام پھر مل سکے اس سلسلہ میں سب سے اہم کام ہوگا کہ اردو کے اخبارات و رسائل چند صفحات ڈرامے اور تھیٹر کے نام مخصوص کردیں تو اس کا ذکر چلتا رہے گا اور جو برف سی جمی ہوئی ہے وہ صاف ہوجائے گی۔ افسوس کہ وہ رسائل یا جریدے جو ادبی زمرے میں شمار کیے جاتے ہیں ان کے یہاں بھی ڈرامے / تھیٹر کے لیے صفحات مقرر نہیں ہیں۔ ہاں ذہن جدید کی کوششیں قابل تعریف ہیں۔ بیشتر اردو اخبارات مضامین تو دور کی بات اردو ڈرامے کی خبریں تک شائع نہیں کرتے۔ قومی آواز دہلی، انقلاب ممبئی کے علاوہ دوسرے اخبارات میں ڈراموں پر تبصرے نظر سے نہیں گزرتے۔ رسائل میں ذہن جدید دہلی، آج کل دہلی، ایوان اردو دہلی، عصری ادب دہلی، شاعر ممبئی، نیا دور لکھنو اور سب رس حیدرآباد میں اکثر ڈرامے / تھیٹر پر مضامین شائع ہوتے رہتے ہیں اور شب خون الہ آباد، ہماری زبان دہلی، اردو ادب دہلی، جامعہ دہلی، کتاب نما دہلی اور شگوفہ حیدرآباد میں لمبے وقفہ کے بعد ہی ڈرامے پر کوئی مضمون نظر سے گزرتا ہے۔ اردو میں کچھ رسائل نے ڈرامے پر خصوصی نمبر بھی شائع کیے ہیں ان کے نام اس طرح ہیں: آجکل ۱۹۵۹ء، اور مئی ۱۹۹۶ء، ایوان اردو اپریل ۱۹۹۴ء، شاعر ممبئی ۱۹۶۴ء، شگوفہ حیدرآباد ۱۹۷۴ء، اردو میں کتنے رسائل شائع ہوتے ہیں کتنے برسوں شائع ہوتے رہے اور پھر بند بھی ہوگئے لیکن پورے ملک میں آج تک اردو کے صرف چار رسائل ہیں جنھوں نے ڈرامے پر نمبر شائع کیے۔

جو لوگ اردو میں ڈرامے پر یا اردو ڈرامے پر مستقل لکھتے رہے ہیں اور ان کے مضامین مختلف رسائل و اخبارات میں شائع ہوتے رہتے ہیں ان کے نام

ہیں: امتیاز علی تاج، عبدالعلیم نامی، عشرت رحمانی، اپیندر ناتھ اشک، تاج سعید، سید بادشاہ حسین، ابراہیم یوسف، حسن شاہ، منجو قمر، اسلوب احمد انصاری، سید حسن، مسعود حسن رضوی، محمد حسن، فصیح احمد صدیقی، عطیہ نشاط، عشرت ظہیر، مسیح الزماں، سید منظر حسین دسنوی، سجاد ظہیر، احتشام حسین، صفدر آہ، خواجہ احمد فاروقی، کنول ڈبائیوی، محمد عتیق صدیقی، ظ۔انصاری، محمد عمر نورالہی، حبیب تنویر، شمیم حنفی، اخلاق اثر، کنول نین پرواز، خورشید سمیع، زاہد زیدی، جے این کوشل، انورپاشا، لطف الرحمٰن اورانیس اعظمی۔ یہ وہ نام ہیں جن سے اردو ڈرامے / تھیٹر کے کئی کئی مضامین منسوب ہیں جو مختلف رسائل میں شائع ہوچکے ہیں۔ اور مندرجہ بالا مصنفین میں سے بیشتر کی ڈرامے یا تھیٹر پر کئی اہم کتابیں بھی شائع ہوئی ہیں۔ لیکن تین شہروں میں تین لوگ اردو اخبارات میں مسلسل مضامین، انٹرویو یا تبصرے لکھ رہے ہیں۔ ممبئی میں اقبال نیازی، کلکتہ میں ظہیر انور اور دلی میں راقم السطور اس کام کو ذمہ داری سمجھ کر نبھا رہے ہیں۔ اگر تمام اخبارات اپنے اپنے اخبار میں ڈرامے پر ہفتہ وار کالم مقرر کردیں تو اس سے اردو ڈرامے کو یقیناً قوت ملے گی۔

افسانوی ڈراما: ڈرامائی ادب میں بے شمار تجربات کے بعد جدید ترین صنف کے طور پر افسانوی ڈراما بالکل نئی اور کامیاب ایجاد ہے۔ ابھی تک افسانوی ڈرامے پر اردو ادب میں کچھ لکھا بھی نہیں گیا ہے۔ جس نے ڈرامے کی اس نئی شکل کو دیکھا نہیں ہے اس کے ذہن میں یقیناً سوال اٹھے گا کہ یہ افسانوی ڈراما کیا ہے؟ معاشرہ تبدیل ہورہا ہے۔ ادب میں نئی نئی اصطلاحیں ایجاد کی جارہی ہیں۔ رقص، موسیقی، گائیکی، مصوری، سنگ تراشی یعنی تمام فنون نئے لباس، نئے انداز اور نئے زاویے سے دستک دے رہے ہیں۔ گویا فنون لطیفہ کا محاورہ تبدیل ہورہا ہے۔ کہانی یاافسانے کی صورت میں جو ادب اب قلم بند ہورہا ہے وہ اپنے گرد و پیش سے کیونکر متاثر نہ ہوگا۔ تھیٹر ہر زمانے میں معاشرے کا آئینہ رہا ہے یہی وجہ ہے کہ رنگ منچ نے ہر دور میں اپنے محدود وسائل کے باوجود بھی اپنی ذمہ

داری نبھائی ہے۔ حالات نے اسے شیریں زبان بھی عطا کی ہے، بلند آہنگ بھی اور کرخت لہجہ بھی۔

معاشرے سے ادب متاثر ہوتا ہے اور معاشرے و ادب کے متاثر ہونے سے تھیٹر میں رد عمل لازمی ہے۔ پارسی تھیٹر کے زوال کے بعد بالخصوص پچھلی تین دہائیوں میں تھیٹر میں مختلف سطحوں پر کئی طرح کے تجربات ہوئے ہیں جس کی وجہ سے اس صنف میں بے شمار تبدیلیاں عمل میں آئی ہیں۔ ڈرامائی ادب کی تعلیم اور اسٹیج کی مہارت سے متعلق تربیت کے سلسلہ میں مرکزی حکومت کی جانب سے نیشنل اسکول آف ڈراما اور ریاستی حکومتوں کی جانب سے بھارتیندو اکادمیاں اور ڈراما ڈپارٹمنٹ قائم کیے گئے ہیں۔ اب سے پہلے ہدایت کار اپنی پسند کا کوئی ڈراما اپنے اداکاروں کی مدد سے اسٹیج کیا کرتے تھے لیکن گزشتہ دو دہائیوں سے ایک زبردست تبدیلی تھیٹر میں یہ آئی کہ ڈرامے کی اسکرپٹ کی بجائے کہانیوں / افسانوں اور قصوں کو جوں کا توں اسٹیج کیا جانے لگا۔ افسانوں پر پہلے فلمیں بھی بنتی تھیں اور انھیں اسٹیج پر پیش بھی کیا گیا ہے لیکن ہوتا یوں تھا کہ فلم بننے سے پہلے اس افسانے کا اسکرین پلے تیار کیا جاتا تھا پھر اسے شوٹ کرلیا جاتا تھا۔ اسی طرح ڈرامے کی صورت میں افسانے کو اسٹیج کرنے سے پہلے اس کا ڈراما گروپ تیار کیا جاتا تھا یعنی پلاٹ کے مطابق کرداروں کے مکالمے لکھے جاتے تھے اور انھیں سین بند کیا جاتا تھا۔ تب کہیں جاکر اس افسانے کو اسٹیج کیا جاتا لیکن نیشنل اسکول آف ڈراما میں پروفیسر دیوندر راج انکور نے ایک نئی تکنیک کی ایجاد کی۔ وہ افسانے کو جوں کا توں اسٹیج پر پیش کرتے ہیں بغیر ڈراما روپ کے۔ گزشتہ دو دہائیوں میں انکور نے اس قدر افسانے / کہانیاں اسٹیج پر پیش کی ہیں کہ ڈرامے کی اس جدید ترین صنف کو ان کے نام سے منسوب کردیا گیا ہے۔ انکور نے دلی میں پہلے پریوگ ڈراما گروپ پھر سمبھو (Sambhav) ڈراما گروپ پھر .N.S.D اور اس کے علاوہ بے شمار ڈراما تنظیموں کے ساتھ پورے شمالی ہند میں بے شمار ناول، کہانیوں، افسانوں کو اسٹیج کیا۔ ۱۹۷۹ میں جب انکور بھارتیندو اکادمی لکھنؤ سے دلی آئے تو انھوں نے اس وقت کے بے حد فعال ڈراما

گروپ "پریوگ" کے ساتھ کاشی ناتھ سنگھ کے ناول "اپنا مورچہ" کی ہدایت دی۔ خاکسار پریوگ کا بنیادی رکن بھی تھا اور اداکار بھی۔ اپنا مورچہ کے بعد "ادین کتھا" اور اس کے بعد بھیشم ساہنی اور نرمل ورما کی کہانیوں کو اسٹیج کیا گیا۔ یہ بات ۱۹۷۹ سے ۱۹۸۱ کے درمیان کی ہے۔ دلی والوں کے لیے یہ بالکل نیا تجربہ تھا۔ انھیں دنوں ایم کے رینا کی ہدایت میں ہمانشو جوشی کے ناول 'کگار کی آگ' کو اسٹیج کیا گیا۔ مجھے ان تمام ڈرامائی پیش کشوں میں اہم کردار نبھانے کا اور سیکھنے کا موقع ملا۔

انکور نے نیشنل اسکول آف ڈراما کے ساتھ مسلسل افسانوں، کہانیوں کو اسٹیج کرتے ہوئے کچھ ایسا ماحول سا بنا دیا ہے جیسے وہ کوئی سیریز ہو جو وقفہ وقفہ سے ناظرین کے سامنے پیش کی جاتی ہے۔ انکور کی ہدایت میں یہ سیریز "کتھا کولاج" کے عنوان سے گزشتہ چند سالوں سے پیش کی جارہی ہے۔ حال ہی میں کتھا کولاج نمبر۱۱ اور ۱۲ کو این ایس ڈی کے طلبا کے ساتھ اسٹیج کیا گیا۔ دونوں میں پانچ پانچ کہانیاں / افسانے شامل کیے گئے تھے۔ انکور موجودہ دور کی زندہ جاوید کہانیوں / افسانوں کو اسٹیج کے لیے منتخب کرتے ہیں۔ ایسے افسانوں کو جن میں معاشرے کی جھلک مختلف زاویوں سے جھلکتی ہو۔

افسانے میں ڈرامائیت تو ہوتی ہی ہے اگر مفہوم میں واضح نہ ہو تو اس کے پلاٹ میں ضرور پوشیدہ ہوتی ہے۔ کوئی افسانہ ہمیں یوں اچھا لگتا ہے کیونکہ کہیں نہ کہیں اس میں کسی ایسے سوال کو کسی مسئلے کو یا نقطہ کو اٹھایا گیا ہوتا ہے جو ہمیں کریدتا ہے۔ ممکن ہے افسانہ کسی کردار کو ذہن میں رکھ کر تحریر کیا گیا ہو جو ہمیں متاثر کرتا ہے۔ اس افسانے کے چھپے ہوئے لفظوں کو اسٹیج تک لے کر جانے کی کوشش سے ہی اس میں ڈرامائیت خود بخود پیدا ہو جاتی ہے۔ انکور افسانے کا ڈراما روپ تیار نہیں کرتے اور نہ ہی اس میں یقین رکھتے ہیں بلکہ افسانے کو افسانے کے فارمیٹ میں ہی اسٹیج پر لے جاتے ہیں۔ ایسا کرنے سے افسانے کی روح مجروح نہیں ہوتی اور پیشکش کے انداز سے وہ پوری طرح ناٹک کا روپ بھی اختیار کرلیتا ہے۔ ڈرامے کے اسی نئے روپ کا نام ہے افسانوی ڈراما۔

پہلے زمانوں میں قصہ گوئی حکایت گوئی کی شامیں یا راتیں چوپالوں پر منعقد ہوا کرتی تھیں۔ نئے دور میں شام افسانہ کا اہتمام کیا جاتا ہے جس میں افسانہ نگار اپنے مخصوص انداز میں سامعین کے روبرو اپنا افسانہ پڑھ کر سناتا ہے۔ انکور کے افسانوی تھیٹر میں نہ تو افسانہ نگار ہے نہ قصہ گو اور نہ ہی راوی موجود ہے۔ افسانوی تھیٹر میں افسانہ اداکاروں کے وسیلہ سے ناظرین تک پہنچ رہا ہے جسے ہم سن بھی سکتے ہیں اور کھلی آنکھوں سے دیکھ کر لطف اندوز بھی ہو سکتے ہیں۔ مطلب یہ ہوا کہ اداکار افسانے اور ناظرین کے درمیان نمودار ہوا تو اس میں ڈرامائیت تو اپنے آپ آگئی۔ مزید ڈرامائیت پیدا کرنے کے لیے انکور اداکار کے ذریعہ افسانے کے کردار کو پیش کرتے کرتے کردار کو یہ آزادی بھی دیتے ہیں کہ وہ اداکار اپنے ہی کردار کی تعریف و تنقید بھی کرتا رہے۔ اس سے افسانے کے واحد متکلم اور غائب متکلم یعنی First Person اور Third Person کے میزان کو بھی قائم رکھا جاتا ہے۔ افسانے میں کردار کی صفت سے ہٹ کر جب افسانہ نگار منظر کشی یا بیانیہ کے عمل سے گزرتا ہے اس وقت انکور اپنے اداکار کو کردار نبھانے سے Withdraw کرلیتے ہیں اور اس وقفہ میں اسے راوی کی شکل میں پیش کرتے ہیں۔ ایسے میں وہ کردار آپ کو مبصر لگے گا یا افسانہ نگار لگے گا یا نقاد لگے گا یا پھر ممکن ہے قاری نظر آئے گا۔ اس عمل کے دوران اس کردار کا لہجہ اس کی چال اور انداز مختلف ہو جائیں گے۔ یہ Treatment الگ الگ افسانوں میں موقع کی نزاکت کے مطابق کیا جاتا ہے۔

افسانوی تھیٹر میں افسانے کا ڈراما روپ یعنی Adaptation کے انکور خلاف ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ اس طرح وہ افسانہ کو اسٹیج کرنا نہیں ہوگا بلکہ افسانے پر مبنی اک نئے ڈرامے کو اسٹیج کرنا کہلائے گا۔ ظاہر ہے یہ عمل ڈرامے کی شرطوں پر افسانے کی ڈرامائی پیشکش ہی ہوگی۔ ڈرامے کی پیشکش میں مکالموں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا جبکہ افسانوی پیشکش میں مکالمہ کوئی شرط نہیں ہے۔ افسانہ اور ناٹک دو الگ اضافہ ہیں لیکن ایک کڑی انہیں جوڑتی ہے اور وہ یہ کہ ہر ناٹک میں ایک افسانہ ہے اور ہر افسانے میں ناٹک پوشیدہ ہوتا ہے۔

افسانوی تھیٹر نے اداکار کے لیے ایک نئی زمین ایجاد و ہموار کی ہے۔ اسٹیج کے اداکار کو لیک سے ہٹ کر تروتازہ کردار جینے کو مل رہے ہیں اور چونکہ افسانوی تھیٹر میں سانچے میں ڈھلے ہوئے کردار نہیں ملتے بلکہ انہیں اپنے ادراک کی روشنی میں ڈھالنا ہوتا ہے اس لیے یہ عمل زیادہ Challenging ہوتا ہے۔ اس عمل سے گزر کر ہدایت کار اور اداکار کو کچھ نیا کر دکھانے کا موقع میسر آتا ہے جبکہ روایتی ڈرامے میں سب کچھ Readymade ہوتا ہے۔ افسانوی تھیٹر کے چلن سے متاثر ہو کر بہت سے نوجوان ہدایت کار اپنے طور پر اسے اسٹیج کرنے لگے ہیں۔ گزشتہ برس سید اشرف کے افسانے "ڈار سے بچھڑے" کی خوبصورت ڈرامائی پیشکش ہدایت کار سریش ڈبرال کی ہدایت میں دلی کے شری رام سنٹر میں پیش کی گئی۔ اس سے پہلے پریم چند کے دو افسانوں "مندر مسجد" اور "بڑے گھر کی بیٹی" کو وید ڈھینگرا کی ہدایت میں پیش کیا گیا تھا اور پھر مشرف عالم ذوقی کے افسانوں "سب سے اچھے انسان" اور "ایک ہارے ہوئے آدمی کا کنفیشن" بھی شری رام سنٹر میں اسٹیج کیا گیا۔ دنیش کھنہ کی ہدایت میں اردو کے کئی اہم افسانہ نگاروں کے افسانوں کو اسٹیج کیا جا چکا ہے۔ اس کے علاوہ شمیم حنفی کے ریڈیائی ڈراموں کو بھی دنیش کھنہ نے اسٹیج پر کامیابی سے پیش کیا ہے۔

اردو ڈراما / تھیٹر کی پسماندگی کے اسباب پر غور کریں تو دھیان ایک دوسری سمت بھی جاتا ہے کہ ہندستان کی تمام علاقائی زبانوں کا اپنا مخصوص علاقہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بنگال میں بنگالی تھیٹر کو فروغ ملا، کرناٹک میں کنڑ کو، مہاراشٹر میں مراٹھی کو، کیرلا میں ملیالی تھیٹر نے بلندیوں کو چھوا تو گجرات میں گجراتی تھیٹر نے بھی اپنا وجود قائم کر لیا۔ اردو یوں تو پورے ملک میں بولی سمجھی جاتی ہے لیکن چونکہ اس کا اپنا کوئی الگ علاقہ نہیں ہے جہاں اسے کچھ مخصوص مراعات حاصل ہو سکتیں۔ اگر اس کا کوئی اپنا علاقہ ہوتا تو یقیناً صورت حال کچھ بہتر ہوتی۔ اس کے علاوہ خود اردو والوں نے اردو ڈرامے / تھیٹر کی طرف بے اعتنائی اور بے حسی کا رویہ اپنایا اور اردو ڈراما صرف سرکاری نوازشات کا محتاج بن کر رہ گیا۔ اردو ڈرامے کو نئی زندگی دینے کے لیے بنیادی کام ہوگا کہ بچوں کے

ساتھ ڈرامے کیے جائیں ان کے ساتھ ورکشاپ کی جائیں۔ اس کے علاوہ ڈرامے کے اسکرپٹس شائع کروائے جائیں۔ اردو میں بلاشبہ ایسے بہت سے معیاری ڈرامے ہیں جو اسٹیج کے تقاضوں کو بھی پورا کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر وسیع خان کا انٹی گنی، سریندر گلاٹی کا اورنگ زیب یا ٹیپو سلطان یا شاباش انار کلی۔ بھیشم ساہنی، جے این کوشل، شیلا بھاٹیہ، سریندر ورما، ولایت جعفری، رنبیر سنگھ، حبیب تنویر، جاوید صدیقی، ایس ایم مہدی، فضل تابش، اصغر وجاہت، عبدالبسم اللہ، عطیہ بانو، اقبال نیازی، شاہد انور، حضر آوارہ، ترپراری شرما، صفدر ہاشمی جیسے ڈراما نگار حضرات کے بہت سے اردو ڈرامے ابھی تک اردو میں شائع نہیں ہوئے ہیں۔

بیسویں صدی کے اردو ڈرامے / تھیٹر کو چند صفحات میں مکمل کرپانا میرے لیے بہت مشکل کام ہے۔ میں نے کوشش تو کی ہے کہ کوئی قابل ذکر نام چھوٹنے نہ پائے لیکن بہت ممکن ہے کہ کچھ نام ضرور چھوٹ گئے ہوں گے۔ اس کے لیے میں معذرت خواہ ہوں۔ میں نے سمندر کو کوزہ میں بند کرنے کی بھر کس کوشش کی ہے ظاہر ہے پوری ایک صدی کے کام کو محدود صفحات میں مکمل نہیں کیا جاسکتا۔

کتابیات

۱	انار کلی	امتیاز علی تاج		لاہور	۱۹۳۱
۲	راج دلاری	برج موہن دتاتریہ کیفی	گیلانی پریس	لاہور	۱۹۳۰
۳	روحِ سیاست	نورالٰہی و عمر محمد		جموں	۱۹۳۲
۴	طمانچہ	خواجہ حسن نظامی دہلوی	چمن بک ڈپو	دہلی	۱۹۴۰
۵	دروازہ	کرشن چندر	آزاد بک ڈپو	امرتسر	۱۹۴۰
۶	فکر مت کرو	قاضی محمد زین العابدین	اعظم اسٹیم پریس	حیدر آباد	۱۹۴۱
۷	بے جان چیزیں	راجندر سنگھ بیدی	مکتبہ اردو ادب	لاہور	۱۹۳۵
۸	پردۂ غفلت	ڈاکٹر عابد حسین	کتابستان الہ آباد اور برلن		۱۹۳۵
۹	چنگیز	محمد فضل الرحمٰن	انجمن ترقی اردو	حیدر آباد	۱۹۵۲
۱۰	دیا بجھ گیا	کرتار سنگھ دگل	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	دہلی	۱۹۵۲
۱۱	زندگی کے کھیل	صالحہ عابد حسین	کتابستان	الہ آباد	۱۹۵۷
۱۲	ہیروئن کی تلاش	محمد مجیب	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	دہلی	۱۹۵۷
۱۳	لکھنؤ کا شاہی اسٹیج	مسعود حسن رضوی	کتاب نگر	لکھنؤ	۱۹۵۷
۱۴	لکھنؤ کا عوامی اسٹیج	مسعود حسن رضوی	کتاب نگر	لکھنؤ	۱۹۵۷
۱۵	اندر سبھا	سید آغا حسن امانت لکھنوی		لاہور	۱۹۲۹
۱۶	آذر کا خواب	قدسیہ زیدی	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	دہلی	۱۹۵۷
۱۷	ہندستانی ڈراما	صفدر آہ	موڈرن پریس	دہلی	۱۹۶۲
۱۸	چچا چھکن	امتیاز علی تاج	کتاب کار	رامپور	۱۹۶۵
۱۹	بہو کی تلاش	نورالعین صدیقی	کتاب کار	رامپور	۱۹۶۵
۲۰	کنگ لیئر	شیکسپیئر / مجنوں گورکھپوری	ساہتیہ اکادمی	دہلی	۱۹۶۳
۲۱	اردو تھیٹر (چار جلد)	عبدالعلیم نامی	انجمن ترقی اردو	کراچی	۱۹۶۲
۲۲	ببلوگرافیہ اردو ڈراما (دو جلد)		علوی بک ڈپو	ممبئی	۱۹۶۶
۲۳	آتھیلو	شیکسپیئر / سجاد ظہیر	ساہتیہ اکادمی	دہلی	۱۹۶۶
۲۴	۹ ڈرامے	احسان الحق	مکتبہ شاہراہ	دہلی	۱۹۶۸
۲۵	شریر لڑکا	سید عابد حسین	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	دہلی	۱۹۵۰
۲۶	کہرے کا چاند	محمد حسن	دہلی یونیورسٹی	دہلی	۱۹۶۹

۲۷	کملا	چکبست	رام نرائن لال بنی پرشاد	الہ آباد	۱۹۷۱
۲۸	اردو یک بابی ڈراما	فصیح احمد صدیقی		ممبئی	۱۹۷۲
۲۹	انجام	محمد مجیب	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	دہلی	۱۹۷۶
۳۰	مورپنکھی	محمد حسن	مکتبہ دین و ادب	لکھنؤ	۱۹۷۵
۳۱	گڑیا گھر	ابسن / قدسیہ زیدی	آزاد کتاب گھر	دہلی	۱۹۷۵
۳۲	ہیملیٹ	شیکسپیئر / فراق گورکھپوری	ساہتیہ اکادمی	دہلی	۱۹۷۶
۳۳	یونانی ڈراما	عتیق احمد صدیقی	ایجوکیشنل بک ہاؤس	علی گڑھ	۱۹۷۷
۳۴	ریڈیو ڈرامے کا فن	اخلاق اثر	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ	دہلی	۱۹۷۷
۳۵	آغا حشر اور اردو ڈراما	انجم آرا انجم	ایجوکیشنل بک ہاؤس	علی گڑھ	۱۹۷۹
۳۶	آغا حشر اور ان کے ڈرامے	سید وقار عظیم		دہلی	۱۹۷۸
۳۷	اردو کا پہلا ڈراما	اخلاق اثر		بھوپال	۱۹۷۸
۳۸	جلوس	بادل سرکار / انیس اعظمی	معیار پبلی کیشنز	دہلی	۱۹۸۰
۳۹	اسپارٹیکس	بادل سرکار / انیس اعظمی	معیار پبلی کیشنز	دہلی	۱۹۸۱
۴۰	غالب کون ہے	سید محمد مہدی	نئی آواز	دہلی	۱۹۸۰
۴۱	ادبی ڈرامے	اعجاز حسین	جاوید پبلشرز	الہ آباد	۱۹۸۰
۴۲	مٹی کا بلاوا	شمیم حنفی	نئی آواز	دہلی	۱۹۸۱
۴۳	اندر سبھا اور اندر سبھائیں	ابراہیم یوسف		لکھنؤ	۱۹۸۰
۴۴	تھیٹر کی کہانی	اوما آنند	این سی ای آر ٹی	دہلی	۱۹۸۳
۴۵	اردو ڈرامے کی تاریخ	عشرت رحمانی	ایجوکیشنل بک ہاؤس	علی گڑھ	۱۹۸۱
۴۶	خیال کی دستک	ساگر سرحدی	نئی آواز	دہلی	۱۹۸۰
۴۷	انجو باجی	اوپندر ناتھ اشک	نیا ادارہ	الہ آباد	۱۹۸۴
۴۸	اڈیپس	سفوکلیز / قدیر زماں	جدید فکر	حیدر آباد	۱۹۸۴
۴۹	چار موسم	ساجدہ زیدی	نصرت پبلشرز	لکھنؤ	۱۹۸۴
۵۰	انتون چیخف کے شاہکار ڈرامے	زاہدہ زیدی	انجمن ترقی اردو ہند	علی گڑھ	۱۹۸۳
۵۱	آگرہ بازار	حبیب تنویر	اردو گھر	علی گڑھ	۱۹۸۳
۵۲	ڈراما فن اور روایت	محمد شاہد حسین	محمد شاہد حسین	دہلی	۱۹۹۴
۵۳	اردو تھیٹر کل اور آج	مخمور سعیدی / انیس اعظمی	اردو اکادمی دہلی	دہلی	۱۹۹۵
۵۴	فسادی (۶ ڈرامے)	عصمت چغتائی	روہتاس بکس	لاہور	۱۹۹۲

۵۵	پانچ اسٹیج ڈرامے	انیس اعظمی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	۱۹۹۵
۵۶	نیلی رگیں (۱۸ڈرامے)	سعادت حسن منٹو	ساقی بک ڈپو دہلی	۱۹۸۰

ہند و پاک کے اردو رسائل کے ڈراما/ تھیٹر نمبر

۱	آج کل	نئی دہلی	۱۹۵۹
۲	آج کل	نئی دہلی	مئی ۱۹۹۴
۳	ادب لطیف	لاہور	۱۹۵۴
۴	ادبی دنیا	لاہور	۱۹۲۵
۵	ایوان اردو	نئی دہلی	اپریل ۱۹۹۴
۶	افکار	کراچی	۱۹۶۸
۷	شاعر	ممبئی	۱۹۶۴
۸	شگوفہ	حیدرآباد	۱۹۷۴
۹	قند	مردان، پاکستان	۱۹۶۱
۱۰	موج بہار	لاہور	اکتوبر ۱۹۴۹
۱۱	نئی قدریں	حیدرآباد سندھ	۱۹۵۸
۱۲	نئی قدریں	حیدرآباد سندھ	۱۹۵۸
۱۳	یادگار	لاہور	۱۹۳۴

اب تک ۵ ہندستانی اور ۸ پاکستانی اردو رسائل نے ڈرامے پر خاص نمبر شائع کیے ہیں۔

شافع قدوائی

بیسویں صدی میں اُردو تنقید: ہندستانی تناظر

شعر و ادب کی ہیئت اور غرض و غایت سے متعلق تصورات اگر سیال اور غیر قطعی حوالوں کے ساتھ عام پیرایۂ اظہار میں بیان کیے جائیں تو ان گہرے اور سنجیدہ علمی مباحث کی اہمیت، وقعت اور افادیت مشکوک ہو کر رہ جائے گی اور یہی سبب ہے کہ تنقید ایک اختصاصی اور منضبط شعبۂ علم کے طور پر منصۂ شہود پر آئی۔ تنقید کا بنیادی وظیفہ فن کی ماہیت اور اس کی تعیین قدر کے معروضی اصول و ضوابط کی تشکیل اور فن پارہ کی داخلی اور خارجی ساخت کی تعبیر و تشریح ہے۔ بعض نظریہ سازوں نے فن پارہ کی تعیین قدر میں موضوع یا مواد کو اساسی اہمیت دی ہے اور ادب کے حسن و قبح کی بالتفصیل وضاحت تنقید کا بنیادی سروکار ٹھہرایا ہے۔ تنقید کو آخری تجزیے میں اقداری فیصلوں، Value Judgements پر مبنی رائے زنی سے بھی تعبیر کیا گیا ہے۔ ذہن انسانی معنی کا ادراک کیسے کرتا ہے اور لسانی تشکیل انسانی تجربہ کی صورت میں کیسے نموپذیر ہوتی ہے، نیز زبان پہلے سے موجود کسی حقیقت کی عکاس ہوتی ہے یا یوں ہے کہ انسان کی تہذیبی اور ثقافتی ضروریات کی تکمیل کی خاطر زبان حقیقت کو خود خلق کرتی ہے، وغیرہ، نئے مباحث بھی تنقید کے دائرہ عمل میں شامل کیے جاتے

ہیں۔ تنقید سے متعلق ان عمومی نظریات کا اطلاق بعض فروعی مستثنیات کے ساتھ اردو تنقید پر بھی کیا جاسکتا ہے اور اس اجمال کی تفصیل کے لیے اردو تنقید کے ارتقا کو مرکز نگاہ بنانا لابدی ہے۔

شعر کی خوبیوں اور خامیوں کی نشان دہی کے اولین نقوش ملا وجہی کی مثنوی قطب مشتری میں ملتے ہیں۔ وجہی نے خیالات کی ترسیل کے لیے مناسب اور موزوں لفظیات اور طرز ادا کے توازن کی طرف توجہ مبذول کرائی۔ شعر کی ماہیت اور اس کے حسن و قبح سے متعلق مجمل اشارے تذکروں میں جابجا موجود ہیں، تاہم اردو میں تنقید کا باقاعدہ آغاز مقدمہ و شعر و شاعری کی اشاعت سے ہوتا ہے جس کی اشاعت کو ایک صدی سے زائد مدت ہو چکی ہے۔ حالی نے اردو میں پہلی بار شاعری کے بنیادی اصولوں کو منضبط کرنے کی کوشش کی اور ادب کی خارجی کائنات، قاری، شاعر اور اپنے داخلی اجزا سے متعلق رشتوں پر دلجمعی کے ساتھ گفتگو کی اور مختلف اصناف سخن کے مابہ الامتیاز عناصر کو بھی موضوع بحث بنایا۔ حالی نے شعر کے نظریہ نقل کی تائید کی اور مقدمہ شعر و شاعری میں سادگی، اصلیت اور جوش کو شعر کی اساسی خوبی ٹھہرایا۔ حالی بنیادی طور پر عینیت پرست تھے۔ لہٰذا ان کے نزدیک "شعر میں ایسی باتیں کی جانا چاہئیں جیسی کہ ہمیشہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہئیں"۔ حالی اصلیت کو شعر کی بنیادی خوبی قرار دینے کے باوجود عوامی حافظہ میں موجود عقائد کی نفی نہیں کرتے ان کے مطابق:

"فرض کرو کہ آسمان کا وجود اور اس کا گردش کرنا، زمین کا ساکن ہونا، پانی اور ہوا کا بسیط ہونا، عناصر کا چار میں منحصر ہونا، جام جم کا جہاں نما ہونا، ظلمات میں چشمہ حیوان کا مخفی ہونا، سیمرغ اور دیو پری کا موجود ہونا اور اسی قسم کی اور بہت سی باتیں علم انسانی کی ترقی سے غلط ثابت ہو جائیں تو پھر شاعر کا یہ کام نہیں ہے کہ ان خیالات سے بالکل دستبردار ہو جائے بلکہ اس کا کمال یہ ہے کہ حقائق و واقعات اور سچے اور نیچرل خیالات کو ان ہی غلط اور بے اصل باتوں کے پیرائے میں بیان کرے اور اس طلسم کو جو قدما باندھ گئے ہیں، ہرگز ٹوٹنے نہ

دے ورنہ وہ بہت جلد دیکھے گا کہ اس نے اپنے منتر میں سے وہی انجھر بھلا دیے ہیں جو دلوں کو تسخیر کرتے تھے" (مقدمہ، ص ۲۱۸) حالی کو ملٹن اور میکالے سے مستعار نظریات کا اتباع کرنے پر عام طور پر مطعون کیا جاتا ہے مگر حالی نے شعر کے حوالے سے لفظ اور معانی کے باہمی ربط کو یکسر نئے تناظر میں واضح کیا ہے۔ حالی کا نظریۂ تاثیر قاری یا سامع سے پورے طور پر مربوط ہے کہ ان کے نزدیک تاثیر محض شعر کی صفت نہیں بلکہ اس کا براہ راست تعلق سامع سے ہے۔

"اثر قاری اور سامعین کی حالت کا تابع ہے اگر قاری اور سامع میں کم سے کم صرف قاری کے دل میں فی الواقع کوئی کیفیت موجود ہے تو اس کی کیفیت کا بیان ضرور موثر ہوگا"۔ (مقدمہ شعر و شاعری، صفحہ ۱۸۱)

شعر سے لطف اندوزی کے عمل میں قاری کی فعّال شمولیت پر اصرار حالی کو قاری اساس تنقید کے مویدین کی صف میں لا کھڑا کرتا ہے۔ ان کے نزدیک شعر صرف قرأت کے عمل ہی سے صورت پذیر ہوتا ہے۔ مقدمہ شعر و شاعری اس نوع کی تنقید بصیرت Critical Insights سے پر ہے جو حالی کے مربوط اور مرکب تنقیدی نظام کا امتیازی حوالہ بھی ہیں۔ حالی نے غزل، مثنوی، قصیدہ اور دیگر اصناف کی صنفی خصوصیات پر بھی تفصیلی اظہار خیال کیا ہے جو ان کی تنقیدی ژرف نگاہی پر دال ہے۔ حالی مشرقی شعریات کے گہرے رمز شناس تھے مگر مغربی نظریات سے ان کی واقفیت قرارِ واقعی نہیں تھی مگر انھوں نے ان نظریات کے اطلاقی نمونے بھی پیش کیے اور ایک نئی شعریات وضع کرنے کی کوشش کی جس کا خمیر مغربی نظریات سے اٹھا ہے۔ یہ نوآبادیاتی فکری تسلط کا ناقابل تردید اور ٹھوس علمی ثبوت بھی ہے۔

خواجہ الطاف حسین حالی کے ہم عصر شبلی نعمانی نے شعر و ادب کی نظری اور فکری اساس اور اس کی اطلاقی صورتوں کو اپنی توجہ کا ہدف بنایا۔ ان کی مبسوط تصنیف "شعر العجم" ادبی تنقید کا ایک قابل قدر نمونہ ہے۔ شبلی کو عموماً مشرقی شعریات اور علم بدیع کا سب سے بڑا عارف سمجھا جاتا ہے اور یہ بھی تسلیم کیا جاتا ہے کہ "شعر العجم" کا بنیادی مقصد مشرقی علی الخصوص فارسی شاعری کو

انگریزی داں طبقوں کے لیے قابل قبول بنا کر پیش کرنا تھا۔ شبلی کے تصور تخیل کو عموماً کولرج سے مستعار ٹھہرایا جاتا ہے اور بیشتر نقادوں کو شبلی کی فکر پر جمالیات کے سائے لرزاں نظر آتے ہیں۔ شبلی نے ادب کی ماہیت، ادبی تخلیق کے مابہ الامتیاز فنی محاسن، شاعر کے تصورِ کائنات کو موضوع بحث بنایا ہے۔ شبلی کے ضمن میں کہا جاتا ہے کہ انھوں نے مشرقی شاعری کا دفاع مشرقی تصورات اور شعریات کے تناظر میں کیا ہے، تاہم واقعہ یہ ہے کہ شبلی نے فارسی شاعری کے محاسن اجاگر کرنے میں اپنے زمانہ میں مروّج مغربی افکار علمی تصورات اور ادبی نظریات سے کماحقہ استفادہ کیا ہے۔ شبلی کا طریقۂ استدلال مغرب کے تجربی فلسفیوں (Empricist Philosophers) سے بڑی حد تک مماثل ہے۔ نوجوان نقاد ڈاکٹر خورشید احمد نے اپنے مضمون "شبلی، شعرالعجم اور پیروی مغربی میں" شبلی کے نسبتاً کم معروف ماخذوں کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھا ہے: "نقاد جب شبلی کے تنقیدی مسلک کی بات کرتے ہیں تو یہ کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں کہ شبلی کے تصورِ تخیل میں کولرج کے تصورات کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ یہ حضرات دیگر انگریزی مصنفوں کو قابل اعتنا نہیں سمجھتے۔ حالانکہ شبلی نے اپنے تنقیدی نظریے کی تشکیل میں دوسرے انگریزی مصنفوں سے بھی کافی مدد لی ہے۔ اس سلسلے میں کولرج کے علاوہ انھوں نے دو انگریزی نقادوں سے ان کے خیالات و الفاظ مستعار لیے ہیں۔ ان میں سے ایک جان اسٹورٹ مل ہے جس کا نام انھوں نے لیا ہے اور دوسرا ولیم ہیزلٹ ہے جس کا انھوں نے نام نہیں لیا۔ صرف ایک یوروپین مصنف کہہ کر رہ گئے ہیں"۔ خورشید احمد نے مل اور ہیزلٹ کے انگریزی اقتباسات سے اپنے دعوئی کو پایۂ ثبوت تک پہنچایا ہے تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ مل اولاً فلسفی اور ہیزلٹ ایک صاحب طرز نثر نگار تھا، یہ دونوں باضابطہ طور پر ادبی نقاد نہیں تھے۔ تاہم شبلی نے ان کے خیالات سے کیوں استنباط کیا؟ اس کا جواب یہ ہے کہ بیسویں صدی کے اوائل میں مل اور ہیزلٹ بہت مقبول تھے۔ شبلی نے شعر کے جمالیاتی انبساط اور اس کے روحانی اہتزاز کے تصور پر بھی خیال انگیز بحث کی ہے اور شاعری کی زبانی روایت (Oral

(Tradition پر بھی اصرار کیا ہے۔ اسے خطابت سے مختلف شے قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

"خطابت میں بھی شاعری کی طرح جذبات اور احساسات کو برانگیخت کرنا مقصود ہوتا ہے۔ خطابت کا مقصود حاضرین سے خطاب کرنا ہوتا ہے۔ بخلاف اس کے شاعر کو دوسروں سے غرض نہیں ہوتی۔ وہ یہ نہیں جانتا کہ کوئی اس کے سامنے ہے یا نہیں۔ شاعری تنہا نشینی اور مطالعہ نفس کا نتیجہ ہوتی ہے .... شاعر اگر اپنے نفس کے بجائے دوسروں سے خطاب کرتا ہے، دوسروں کے جذبات کو ابھارنا چاہتا ہے .... تو شاعر نہیں خطیب ہے"۔

"شعر العجم" کے علاوہ شبلی کی دوسری گرانقدر تصنیف "موازنہ انیس و دبیر" ہے۔ شبلی نے مرثیہ کی صنفی خصوصیات اور انیس کے شعری و فنی محاسن دقت نظر کے ساتھ واضح کیے ہیں۔ موازنہ میں میر انیس اور مرزا دبیر کے شعری امتیازات پر مبسوط انداز میں بحث کی گئی ہے۔ "موازنہ انیس و دبیر" نہ صرف اردو میں Legislativeاور Prescriptive Criticism کی بہترین مثال ہے بلکہ تجزیاتی اور عملی تنقید کا نقش اول بھی ہے۔ شبلی اور حالی کے بعد نقادوں کی جو نئی کھیپ سامنے آئی وہ انگریزی سے بخوبی واقف تھی اور امداد امام اثر، اور عبدالرحمان بجنوری نے مغربی تصورِ شعر کو قدیم مشرقی شعریات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ کاشف الحقائق میں امداد امام اثر نے شاعری کی ماہیت پر غور کرتے ہوئے اسے عقلی اور جذباتی خانوں میں منقسم کیا اور لفظیات کی تازہ کاری اور اسلوب کی صلابت پر اصرار کیا۔ عبدالرحمان نے "مراۃ الشعر" میں لفظ اور معنی کے باہمی ربط پر تفصیلی گفتگو کی اور عربی شعریات کے حوالے سے واضح کیا کہ موضوع یا مفہوم تو پرانا ہوتا ہے تاہم لفظیات کی سطح پر تازگی کلام کی مقبولیت کی ضامن ہوتی ہے۔

ترقی پسند تحریک کے آغاز سے قبل اُردو میں رومانی میلان پوری توانائی کے ساتھ برگ و بار لایا۔ تخلیقی ادب سے قطع نظر تنقید کی سطح پر تاثراتی رومانی تنقید کی سب سے اچھی مثال عبدالرحمان بجنوری کی تصنیف "مقدمہ کلام محاسن

غالب" ہے۔ عبدالرحمان بجنوری کے بہت سے جملے جو ان کے مخصوص رومانی مزاج کے آئینہ دار ہیں مثلاً ہندوستان میں دو الہامی کتابیں، وید مقدس اور دیوان غالب وغیرہ، زبان زد خلائق ہوگئے ہیں۔ عبدالرحمان بجنوری نے غالب کے اشعار کے تجزیاتی مطالعہ سے عموماً گریز کرتے ہوئے غالب کے کلام کی قدر شناسی کے ضمن میں بعض مبہم، سیّال اور غیر متعین اصطلاحات استعمال کی ہیں اور اس کتاب سے اندازہ ہوتا ہے کہ عبدالرحمان بجنوری تنقید کو مابعدالطبیعیات اور جمالیات کی ایک ضمنی شاخ تصور کرتے تھے۔ تاثراتی نقادوں میں رشید احمد صدیقی اور مولانا عبدالماجد دریابادی اور کسی حد تک فراق گورکھپوری کو بھی شامل کیا جاسکتا ہے۔

"مقدمہ شعر و شاعری" کے مباحث کے بڑے گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ اردو کی مقبول ترین صنف سخن غزل اور قصیدہ و دیگر اصناف پر حالی کے مدلل اور شدید اعتراضات نے مشرقی شعریات پر سے اعتماد متزلزل کردیا اور فن کی سطح پر بھی "اصلاح" کی ضرورت محسوس کی جانے لگی۔ سادگی، اصلیت اور جوش کو شعر کی بنیادی خوبی تصور کیا جانے لگا۔ سر سید کی اصلاحی تحریک کے اثرات ادب پر رونما ہونے لگے اور قدیم ادبی سرمایہ کم مایہ، سطحی اور پیش پا افتادہ نظر آنے لگا۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں ترقی پسند تحریک کا باقاعدہ آغاز ہوا اور باقاعدہ منشور بھی مرتب ہوا۔ جس ترقی پسند تحریک نے شعر و ادب کے جس تصور کو فروغ دیا اس میں موضوعاتی سطح پر مواد میں خارجی اقدار (Extrinsic Values) اور سماجی شعور کو بنیادی اہمیت حاصل تھی۔ ترقی پسند ناقدین نے ادب کے سماجی تفاعل کو توجہ کا ہدف بنایا اور ادب کی ماہیت پر از سرنو غور کرنے کی سعی کی۔ ان ناقدین کے نزدیک ادب سماجی تعاملات کا نتیجہ ہے لہٰذا اس کی تعین قدر کی اساس بھی معاشرتی اقدار ہونا چاہیے۔ ادب اصلاً سماجی اقدار کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اس تحریک کے زیر اثر ادب میں مقصدیت کی لے بہت تیز ہوگئی اور ادب کو اکثر صورتوں میں ایک سیاسی نظریہ کی بے محابا تبلیغ کا وسیلہ ٹھہرایا جانے لگا۔ یوں افادیت شعر و ادب کا بنیادی حوالہ بنی۔ ۱۹۳۶

کی اولین کانفرنس میں پریم چند نے ترقی پسند تصور ادب کو موضوع بحث بناتے ہوئے کہا کہ آرٹ کا مقصد ذوق حسن کی تربیت ہے لیکن کوئی ایسی ذوقی، معنوی اور روحانی مسرت نہیں ہے جو اپنا افادی پہلو نہ رکھتی ہو۔ پریم چند نے ترقی پسند تصورِ حسن کی صراحت کرتے ہوئے حسن کے معیار میں تبدیلی کا برملا مشورہ دیا اور لکھا کہ حسن کا معیار امیرانہ اور عیش ورانہ تھا۔ اس کی نگاہیں محل سراؤں اور بنگلوں کی طرف اٹھتی تھیں۔ جھونپڑے اور کھنڈر اس کے التفات کے قابل نہ تھے۔ وہ انھیں انسانیت کے دامن سے خارج سمجھتا تھا۔ آرٹ نام تھا محدود صورت پرستی کا، الفاظ کی تراکیبوں کا، خیالات کی بندش کا جسے بہر صورت بدلنا ہے۔

ادب کو زندگی کا ترجمان اور اسے بہتر بنانے کا وسیلہ گردانا ترقی پسند تنقید کا بنیادی سروکار (Concern) تھا۔ سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم اور اختر حسین رائے پوری نے ترقی پسند تصورِ ادب اور اس کی نظری اساس پر مبسوط مقالے لکھے اور بعض تخلیق کاروں کے حوالے سے ادب کو سماجی مظہر کے طور پر سمجھنے کے تصور کے نقوش ابھارے۔ سجاد ظہیر نے حافظ پر بہت خیال انگیز اور وقیع مضمون لکھا۔ ادب اور زندگی کے تعلق پر ڈاکٹر عبدالعلیم اور اختر حسین رائے پوری نے دلجمعی کے ساتھ معروضی انداز میں گفتگو کی اور مارکسی جمالیات کے تناظر میں ادب اور سماج کے ناگزیر رشتے کے خدوخال واضح کیے۔ ترقی پسند ناقدوں میں سب سے اہم نام سید احتشام حسین کا ہے۔ احتشام حسین نے ادب کے نظری مسائل کے علاوہ تخلیقی فن کاروں کا بھی مارکسی جمالیات کی روشنی میں مطالعہ کیا۔ انھوں نے کرسٹوفر کاڈویل لوکاچ اور بعض دیگر مارکسی نظریہ سازوں کی وساطت سے مارکسی شعریات مرتب کرنے اور پھر اس کے اطلاقی نمونوں کی نشان دہی کی۔ انھوں نے یہ بھی باور کرایا کہ ادب ثقافتی عمل کے محور پر گردش کرنے والا ایک ایسا عمل ہے جو بعض اقدار کے حوالے سے صورت پذیر ہوتا ہے۔ ادب معاشرے میں سرگرم عمل مختلف طبقات کے باہمی تعلقات کا بھی آئینہ دار ہوتا ہے لہٰذا ادبی فن پارہ کی تعین قدر معنی خیز اسی

صورت میں ہو سکتی ہے جب تک سماجی شعور کو معرض بحث نہ بنایا جائے۔ سید احتشام حسین نے شاعری اور فکشن دونوں کو اپنی تنقیدی سرگرمیوں کا ہدف بنایا۔ ترقی پسند تحریک سے قبل فکشن کو زیادہ درخور اعتنا نہیں سمجھا جاتا تھا۔ سید احتشام حسین نے ناول اور افسانے کے نظری مسائل پر معروضی انداز میں لکھا۔ ترقی پسند تحریک کی ابتدا میں جب عریاں نگاری کو حقیقت نگاری کے مماثل قرار دیا جانے لگا تو احتشام حسین نے لکھا:

"چونکہ حقیقت نگاری اور عریانی کی حدیں بعض اوقات ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں اس لیے کبھی کبھی دونوں کو ایک سمجھ لیا جاتا ہے، حالانکہ سب سے بڑا فرق جو دونوں میں ہے وہ یہی ہے کہ حقیقت نگاری کے سلسلے میں اگر عریانی کا اظہار بھی ہو جائے تو وہ مقصد نہیں ہوتا ایک ذریعہ ہوتا ہے۔ اگر اس کا اظہار صرف عریانی اور لذّت کے لیے ہو تو وہی مقصد قرار پاتا ہے۔ وہ صرف ہیجان پیدا کر کے چھوڑ دیتا ہے .... ایسا ادب اچھا ادب نہیں ہے۔ اس کا مٹنا مٹا دینا ہی ہمارا فرض ہے۔ (تنقیدی جائزے، صفحہ ۱۴۵)

سید احتشام حسین کے نزدیک اشتراکی حقیقت نگاری مادی تصورِ تاریخ سے پیدا ہوتی ہے۔ ماضی کے ادبی ورثہ کے محاسبہ کا بنیادی حوالہ کیا ہو، یہ ترقی پسند تنقید نگاروں کا مرکزی مسئلہ تھا۔ بعض غالی نظریہ سازوں نے قدیم ادب سوختنی قرار دیتے ہوئے لکھا کہ ادب زندگی سے عبارت ہے نہ کہ زندگی ادب سے۔ ادب کے نام پر جو چیز انسان کو زندگی سے بے زار ہونے کی تعلیم دے، انسان کو فوراً اس سے بے زار ہونا چاہیے۔ سید احتشام حسین نے اس نوع کی انتہا پسندی کی کبھی ہم نوائی نہیں کی اور لکھا:

"ماضی کے ادب کے متعلق ہمارا جذباتی ردعمل ہر حال میں وہ تو کبھی نہیں ہو سکتا جو ان صدیوں کے لوگوں کا رہا ہوگا لیکن سوال تو یہ ہے کہ ان کی طرف ہمارا رویہ کیا ہونا چاہیے، محض یہ کہ جو تھا، ٹھیک تھا۔ اس وقت کے ذوق کے متعلق ہمیں کچھ کہنے کا حق نہیں ہے۔ یہیں ماضی کے ادب کے مطالعے کا مسئلہ دردِ سر بنتا ہے کیونکہ کوئی نقاد نہ تو مکمل طور سے اس عہد کی ساری کیفیات

کو اپنے داخلی رد عمل پر حاوی کر سکتا ہے اور نہ اپنے عہد کے شعور کو دبا کر ماضی کو سمجھ سکتا ہے راستہ کہیں درمیاں میں ہوگا"۔ (جدید ادب منظر اور پس منظر، ص ۸۰)

سید احتشام حسین نے داستان اور ناول کے کرداروں کے مطالعہ کا بھی آغاز کیا۔ ان کے نزدیک کردار سماجی تعاملات کے مظہر ہوتے ہیں اور وہ اپنے طبقے کے نمائندے بھی ہوتے ہیں۔ انھوں نے فسانہ آزاد کے ناقابل فراموش کردار خوجی کا مطالعہ اسی تناظر میں کیا۔ اس مضمون سے اندازہ ہوتا ہے کہ احتشام حسین کا خیال تھا کہ مصنف کی نظری ترجیحات کا اندازہ اس کے تخلیق کردہ کرداروں سے لگایا جاسکتا ہے۔ تخلیق کار اور اس کے کرداروں کے مطالعہ کا یہ سہل الحصول طریقہ فکشن کی تفہیم کا کوئی معتبر حوالہ نہیں ہے تاہم اس سے یہ ضرور منکشف ہوتا ہے کہ سید احتشام حسین اشتراکی تصور ادب کا واضح تصور رکھتے تھے۔

علی سردار جعفری نے "ترقی پسند ادب، پیغمبران سخن، اقبال ایک تشکیل اور انتخاب کلام میر" کی وساطت سے ترقی پسند تنقید کے افق کو وسیع تر کیا۔ سردار جعفری نے اقبال کے فکری سروکاروں کو مارکسی نظریات سے مربوط کرنے کی کوشش کی اور بعض فکر انگیز اشارے کیے۔

مجنوں گورکھپوری نے اقبال کی شاعری کے محرکات، موضوعات اور ان کے اظہاری وسائل مثلاً علامت، موتیف اور پیکر وغیرہ کو ہدف ملامت بنایا۔ مجنوں گورکھپوری نے اقبال کے علاوہ میر اور غالب پر بھی مضامین لکھے اور فکشن نگاروں پر بھی اپنی توجہ مرکوز کی۔ عصمت چغتائی پر ان کا مضمون مجنوں گورکھپوری کی تنقیدی ترجیحات کو خاطر نشان کرتا ہے۔ مجنوں گورکھپوری کے مطابق : "عصمت چغتائی نے ایک نقطہ کو ساری زندگی سمجھ لیا ہے۔ ہمارا شعور جنسی یقیناً ایک اہم خلاق قوت ہے جس کی صحت اور خیریت کی طرف سے ہم کو بھی غافل نہیں ہونا چاہیے اور سانتی اور مہاجنی نظامِ تمدن نے ہماری جنسی زندگی میں طرح طرح کی خرابیاں پیدا کردی ہیں جو اصلاح چاہتی ہیں لیکن ہر

وقت انھیں خرابیوں پر نظر رکھنا اور انھیں میں محو رہنا ایسا ہی ہے جیسے اپنے کو کسی کوڑھی خانے میں بند کرلینا جہاں سوا رنگ برنگ کے جذامی زخموں اور داغوں کے اور کچھ نظر نہ آئے۔ ہم کو اپنے بدن کے کوڑھ سے آگاہ رہنا چاہیے اور اس کا تدراک بھی سوچنا چاہیے لیکن اسی کے دھیان میں کھوئے رہنا حفظان صحت کے اصول سے ہٹی ہوئی حرکت ہوگی"۔ جنس کو کوڑھ کے مماثل قرار دینا اور اسے عصمت کے فن کے محاسبہ کا اساسی حوالہ بنانا ناقد کے غیر پختہ تنقیدی شعور کا غماز ہے۔ افسانہ کی تنقید محض موضوع کی تلخیص Paraphrasing سے عبارت نہیں ہوتی۔

محمد حسن، قمر رئیس، عقیل رضوی اور شارب ردولوی ترقی پسند تنقید کے اہم نام ہیں۔ محمد حسن کی تحریروں میں حیرت انگیز موضوعاتی تنوع کا احساس ہوتا ہے مگر موضوع پر بے جا اصرار نے ان کی تنقید کو بڑی حد تک یک رخا بنا دیا ہے۔ قمر رئیس نے فکشن اور علی الخصوص پریم چند کو اپنے مطالعہ کا مرکز بنایا اور پریم چند کے امتیازات پر خاصی تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ قمر رئیس کا محاسبہ عموماً موضوع اساس ہے تاہم بسا اوقات پریم چند کی تکنیک اور اسلوب کو بھی زیرِ بحث لایا گیا ہے۔

سید محمد عقیل رضوی نے نظری مباحث کے علاوہ عملی تنقید کی طرف بھی توجہ دی ہے۔ ان کی کتاب "سماجی تنقید اور عملی تنقید" موضوع اساس تجزیاتی تنقید کا ایک اچھا نمونہ ہے۔ غزل کے جہات اور ناول کے فن پر ان کی کتابیں ترقی پسند تنقید کے اطلاقی مضمرات کو خاطر نشان کرتی ہیں۔ شارب ردولوی کی تحریریں ترقی پسند جمالیات کے تناظر میں ایک نئی معنویت حاصل کرلیتی ہیں اور ان کا تجزیاتی اسلوب قاری کو فن پارہ کے معنوی امکانات سے واقف کراتا ہے۔ صدیق الرحمان قدوائی، اسلم پرویز اور عبدالسمیع خورشید وغیرہ کی تحریریں بھی ترقی پسند تنقید کا قابل لحاظ نمونہ ہیں۔

چوتھی دہائی میں ترقی پسند تحریک کو فروغ حاصل ہوا اور اس تحریک نے ادب برائے زندگی کے نقطہ نظر پر اصرار کیا۔ شعر و ادب کے حسن و قبح کا

معیار موضوع ٹھہرا اور خارجی زندگی اور سماجی شعور کا اظہار فن کار کا اولین فریضہ گردانا گیا۔ چوتھی دہائی کے اوائل میں ہی اس طاقتور تحریک کے متوازی ایک اور ادبی رجحان ابھرا جس کی شیرازہ بندی حلقہ اربابِ ذوق سے وابستہ ادیبوں نے کی۔ حلقہ اربابِ ذوق کے عناصر ثلاثہ میں شامل میراجی نے ترقی پسند تصورِ ادب کو قبول نہیں کیا اور انھوں نے مختلف شعرا کی نظموں کے تجزیاتی مطالعے کی وساطت سے ایک نئے زاویہ نظر کے نقوش اجاگر کیے۔ میراجی نے فن پارہ کی نثری تلخیص اور پھر موضوع کے حوالے سے اس کے حسن و قبح پر مشتمل اقداری فیصلے سے احتراز کرتے ہوئے فن پارہ کے ہیئتی اور اسلوبیاتی خصائص کو بھی مرکز مطالعہ بنایا گو کہ ان کے تجزیوں میں موضوعاتی تشریح سے یکسر گریز نہیں کیا گیا ہے۔ میراجی نے خارجی حقیقت کے علاوہ انسان کی نفسی اور لاشعوری کائنات پر بھی توجہ مرکوز کی۔ انھوں نے فن پارے کے ہیئتی مطالعہ اور تجزیاتی انداز نظر کو مقبول بنانے کے علاوہ ایک نوع کے ثقافتی ڈسکورس کا بھی آغاز کیا۔ ۱۹۴۴ میں شائع ہونے والی اپنی کتاب "اس نظم میں" میں میراجی نے نظری مباحث اور اطلاقی صورتوں دونوں میں شعریات کی کلاسیکی روایات سے، جو آفاقی ادبی اقدار کو موضوعِ بحث بناتی ہے، صرف نظر کرتے ہوئے ثقافتی تشخص (Cultural Identity) پر اصرار کیا ہے جو نئے تنقیدی ڈسکورس کی اساس ہے۔ ان کے نزدیک ادبی اقدار تہذیبی حوالوں سے صورت پذیر ہوتی ہیں اور ادبی متن فی نفسہ ایک ثقافتی تشکیل کی حیثیت رکھتا ہے۔ فن پارہ ثقافتی بوقلمونی کے حوالے سے مرتب بھی ہوتا ہے اور متشکل بھی۔

میراجی نے اپنی تنقیدی تحریروں میں مقامیت (Nativity) کو فن پارہ کی قدرشناسی کا بنیادی حوالہ بنایا۔ ہندستان کی مخصوص ثقافتی فضا، تہذیبی مظاہر اور مظاہر فطرت اور دیگر حسّی وسائل کی وساطت سے نظموں کی تفہیم میراجی کی تنقید کا مابہ الامتیاز عنصر ہے۔ ان کے نزدیک نسلی اور لاشعوری تجربات بھی جغرافیائی منظرنامہ سے غذا حاصل کرتے ہیں اور اس طرح ثقافت، لاشعور اور جغرافیائی منظرنامہ باہم مربوط ہو کر شعری تجربے کی تکمیل کرتے ہیں۔ میراجی

اردو میں نفسیاتی تنقید کے بنیاد گزاروں میں تھے۔ انھوں نے پہلی بار شعری متون کے مطالعے میں لاشعور اور جنسی اثرات کو اساس دی اور خارجی مناظر کو بھی حسن کے تناظر میں دیکھا۔ میراجی نے ہیئتی تنقید سے ایک حد تک استفادہ ضرور کیا مگر وہ ہیئتی ناقدوں کی طرح ہیئت کو اپنی توجہ کا تمام تر مرکز نہیں بناتے۔ وہ ادب کے خود مکتفی ہونے کے تصور کے بھی انکاری تھے کہ انھوں نے اپنی عملی تنقید میں اکثر بیان کردہ تجربے کو نفسیاتی، شخصی اور ثقافتی حوالوں سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ تنقید ان کے ہاں ایک نوع کے نفسیاتی اور تہذیبی ڈسکورس کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ انھوں نے تہذیبی اور عمرانیاتی سیاق کے تناظر میں فن پارہ کے معنی خیزی کے عمل کے نقوش کو ابھارا۔ علاوہ ازیں موضوعات کو جامد اخلاقی تصورات کے کسوٹی پر پرکھنے کے بجائے فن پارہ کی کثیر الوضعیت آشکارا کی۔

فراق گورکھپوری کا شمار ہر چند کی ترقی پسند شعرا میں ہوتا ہے، مگر ان کی تنقیدی تحریریں (اندازے اور اردو کی عشقیہ شاعری وغیرہ) ترقی پسند تصور ادب سے بمنزلہ دور ہیں۔ فراق کی تنقید انتخابی تنقید کی بہترین مثال ہے۔ انھوں نے حالی کے شعری امتیازات کو واضح کرتے ہوئے لکھا ہے کہ حالی کو Vowel Sound سے گہری مناسبت تھی اور ان کی غزلیں حرف علت کی تکرار سے آہنگ کی تشکیل کرتی ہیں۔ اسی طرح مصحفی کے ہاں لمس اور رنگ کا ذکر کرتے ہوئے فراق نے مصحفی کے ہاں لمسی، بصری اور حرکی پیکروں کے عمل پر روشنی ڈالی ہے۔ فراق نے عشقیہ شاعری کی ماہیت اور اس کے مضمرات کو بھی دقت نظر کے ساتھ واضح کیا ہے۔

محمد حسن عسکری نے اردو تنقید کو نظری اور عملی دونوں سطحوں پر ایک نئے منطقے سے روشناس کرایا۔ محمد حسن عسکری نے ادب میں فحاشی کا مسئلہ، ترقی پسند ادب، استعارہ کا خوف، چھوٹی بحر کا مسئلہ، ادب میں صفات کا استعمال، آدمی اور انسان، اردو میں ڈراما کیوں نہیں، اردو کی ادبی روایت جیسے نظری موضوعات پر انتہائی خیال انگیز مضامین لکھے اور بعض تخلیقی کاروں مثلاً میر تقی میر، محسن

کاکوروی، منٹو، فراق اور عصمت چغتائی وغیرہ پر بڑے فکر انگیز مضامین لکھے۔ عسکری کی تحریریں زیر مطالعہ فن کار کے فن سے متعلق نئی بصیرتوں سے روشناس کراتی ہیں۔ عسکری کا تصورِ روایت یقیناً ایک متنازعہ فیہ تصور ہے کہ ان کے نزدیک اردو کی ادبی روایت اصلاً دینی روایت کی تابع ہے۔ عسکری تنقید کے نئے مباحث سے حیرت انگیز طور پر آگاہ رہتے تھے۔ پانچویں اور چھٹی دہائی میں عسکری لیوی اسٹراؤس، سوسیر اور فوکو کے تصورات کو زیر بحث بنا رہے تھے، جبکہ مغرب میں بھی ان کا ذکر عام نہیں ہوا تھا۔ اگرچہ عسکری کے یہاں یہ سب دینی نظریے کے تابع تھا، اس لیے وہ نئے فلسفے سے کوئی بصیرت اخذ نہیں کرسکے۔

آل احمد سرور ہر چند کہ ابتدأ ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے مگر ان کی تحریروں میں انتہاپسندی یا ادب کی کسی ایک تعبیر پر اصرار نہیں ملتا۔ آل احمد سرور ہر رنگ میں بہار کے اثبات کے قائل ہیں اور انھوں نے ایک مرکب تنقیدی نظام مرتب کیا ہے جو فہم عامہ سے مستعار ادب کے تصور سے گہری مطابقت رکھتا ہے۔ سرور صاحب کے ہاں موضوعاتی تنوع کا احساس تو ہوتا ہے مگر کسی ایک سلسلہ کے ممکنہ تمام پہلوؤں کے تجزیاتی مطالعہ کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ انھوں نے ادب کے نظری مسائل پر بھی لکھا ہے اور اقبال، غالب، میر، پریم چند اور بیدی وغیرہ پر فکرانگیز مقالے بھی لکھے۔

کلیم الدین احمد نے اردو شاعری کی مقبول ترین صنف غزل کو برملا ہدف بنا کر ادبی دنیا کو اپنی طرف متوجہ کرلیا تھا۔ "اردو شاعری پر ایک نظر اور اردو تنقید پر ایک نظر" کلیم الدین احمد کے انتہا پسندانہ تنقیدی موقف کو خاطر نشان کرتی ہیں۔ اردو شاعری اور تنقید پر ان کے اعتراضات وقیع اور خیال انگیز ہیں تاہم مغرب کی ادبیات کے عام ہونے کے ناطے کلیم الدین اس نکتہ سے ضرور واقف ہوں گے کہ کسی بھی زبان کے ادب کو کسی دیگر زبان یا ثقافت کے فریم ورک کے تناظر میں نہیں سمجھا جاسکتا۔ علاوہ ازیں ادب میں معنی کی تخم ریزی کا عمل اپنے ثقافتی ڈسکورس کا ناگزیر حصہ ہوتا ہے۔ غزل کو ثقافتی سیاق سے الگ کرکے دیکھنا ایک نوع کی تنقیدی سہل انگاری کو ظاہر کرتا ہے۔

کلیم الدین نے داستانوں پر اپنی کتاب "داستان گوئی" میں اس صنف کے امتیازات ثقافتی سیاق میں واضح کیے ہیں اور داستان کی فراموش کردہ شعریات کو مطالعہ کا موضوع بنایا ہے۔

ترقی پسند تحریک کی سیاسی وابستگی، سماجی شعور اور زندگی کو سیاہ و سفید خانوں میں منقسم کر کے دیکھنے کی روش کے خلاف سخت رد عمل بھی پیدا ہوا اور خارجی حقیقت نگاری کے یک رخے تصور کے خلاف بھی صدائے احتجاج بلند کی گئی۔ چھٹی دہائی میں ترقی پسند تحریک کے خلاف رد عمل کی شدت نے ایک طاقتور رجحان کی صورت اختیار کرلی جسے جدیدیت سے تعبیر کیا گیا۔ مواد کی سطح پر جدیدیت نے ذات پرستی، شکست ذات، خوابوں کی شکست و ریخت، داخلیت، اضطراب، بے گانگی، لایقینیت اور یاسیت پر اصرار کیا اور یہ بھی باور کرایا کہ فن پارہ ایک خود مختار اور خود کفیل وجود رکھتا ہے۔ یہ بھی کہا گیا کہ ادب کی تعین قدر اول اور آخر فنی لوازم کی رہین منت ہونا چاہیے۔ جدیدیت کو وجودیت نے فلسفیانہ اساس فراہم کی اور جدید تنقید نے امریکی نئی تنقید کے ہیئتی ماڈل کا اتباع کیا۔ فن پارے کی داخلی اور خارجی ہیئت کو مرکز نگاہ بنا کر عملی تنقید کا آغاز کیا گیا۔ متن کے مرتکز آمیز مطالعہ (Close reading of the text) کا سلسلہ شروع کیا اور فن پارہ کے ہیئتی حقائق کی نشاندہی تنقید کا مقصودِ اولین ٹھہری۔ شمس الرحمان فاروقی اور گوپی چند نارنگ کا شمار جدید تنقید کے بنیاد گزاروں میں ہوتا ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے ادبی اقدار کی بحالی کو اولین اہمیت دی۔ انھوں نے موضوع اساس ترقی پسند تنقید کی نارسائیوں اور اس کے عیوب اور حدود کی نشان دہی کی اور اپنی تحریروں کے توسط سے یہ باور کرایا کہ ادب کی قدر شناسی کے لیے آفاقی اصولوں اور ضوابط کا استخراج تنقید کا بنیادی وظیفہ ہے۔ اجتماعی تجربے کے بجائے انفرادی تجربہ پر اصرار ان کی تنقید کا شناس نامہ ہے۔ جدیدیت کے مقبول اور سکہ بند موضوعات مثلاً کرب ذات اور شکست خواب، ترسیل کی ناکامی، وغیرہ کا دفاع شمس الرحمان فاروقی نے اپنے متعدد مضامین بشمول "جدید معاشرے کا آدمی تنہائی کے ویرانے میں" کے توسط سے کیا۔

فاروقی صاحب کا سب سے خیال انگیز مضمون "شعر، غیر شعر اور نثر" ہے جسے جدید تنقید کا ایک اعتبار سے منشور بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس طویل مضمون میں فاروقی صاحب نے شعر اور نثر کے امتیازات پر تفصیلی اور مدلل گفتگو کی ہے اور جدلیاتی لفظ کو شاعری کی اساس قرار دیا ہے۔ غزل اور نظم کے مختلف اسالیب کے باہمی فرق کو واضح کرتے ہوئے شمس الرحمان فاروقی رقم طراز ہیں:

"اسلوب کے لحاظ سے غزل علامتی استعاراتی طرز تک محدود ہے اور بیان واقعہ سے عام طور پر گریز کرتی ہے۔ ہیئت کے لحاظ سے قافیہ اور اشعار کا جریدہ ہونا، اس کے وہ شرائط ہیں جن کے بغیر غزل وجود میں نہیں آسکتی۔ نظم کے تمام اقسام میں کچھ باتیں مشترک ہیں یا کچھ چیزیں ایسی ہیں جن کے ہونے یا نہ ہونے سے نظم کے قیام پر حرف نہیں آتا۔ لیکن قافیے کا لزوم اور جریدہ اشعار کا لزوم ایسی صفات ہیں جو نظم کی کسی قسم کے لیے لازم نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ غزل کو ہم نظم کی ایک قسم نہیں بلکہ ایک الگ ہی نوع کی نظم کہتے ہیں۔ یہی اس کی کمزوری بھی ہے اور مضبوطی بھی۔ نظم کی سب سے بڑی مضبوطی یہ ہے کہ وہ غزل نہیں ہے یعنی وہ غزل کی سی پابندیوں میں محصور نہیں ہے جہاں غزل کے لیے علامتی / استعاراتی اسلوب لازمی ہے اس قدر کہ غزل کا بیان واقعہ بھی واقعے کی سطح پر انگیز نہیں کیا جاسکتا، نظم میں بیانِ واقعہ غیر استعاراتی / غیر علامتی اسلوب، استعاراتی / علامتی اسلوب سب کچھ ممکن ہے یعنی نظم ان سب چیزوں کا مجموعہ بھی ہوسکتی ہے اور ان میں سے کسی ایک یا چند کو بھی اختیار کرکے کامیاب ہوسکتی ہے"۔

شمس الرحمان فاروقی کی کتاب "افسانہ کی حمایت میں" خاصی متنازعہ ثابت ہوگی کہ انھوں نے افسانہ کو شاعری کے مقابلے میں دوسرے درجہ کی صنف قرار دیا۔ اصناف کی درجہ بندی پایۂ اسناد کو کم ہی پہنچی ہے۔ شمس الرحمان فاروقی کے بیشتر مضامین کو ہیئتی تنقید کی مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ شمس الرحمان فاروقی کا اصل کارنامہ میرؔ کے کلام کا مبسوط مطالعہ "شعر شور انگیز" ہے۔ فاروقی نے میر سے متعلق عام تسلیم شدہ حقیقتوں کو الٹ پلٹ کر

دیکھا اور اس رائے سے اختلاف کیا کہ میر کا شعری آہنگ پر سوز اور دھیما ہے اور ان کا لہجہ اصلاً سرگوشی کا ہے۔ فاروقی نے میر کے متعدد اشعار کے تجزیاتی مطالعہ سے یہ ثابت کیا کہ میر کا آہنگ بلند اور گونجیلا ہے۔ یوں بھی میر کی شاعری ایک ایسے معاشرہ کی زائیدہ ہے جہاں کلام بہ آواز بلند پڑھا جاتا ہے۔ "شعر شور انگیز" مقدمات کی تدوین اور نتائج کے استخراج کے اعتبار سے میر فہمی کے بعض نئے امکانات کو بروئے کار لاتی ہے۔ اسی طرح فاروقی صاحب نے داستان کی شعریات کو بھی از سر نو مطالعہ کا موضوع بنایا ہے اور داستانوں کی معنویت آشکارا کی ہے۔ شمس الرحمان فاروقی کی تنقیدی آگہی اور ان کے استدلالی طرز اظہار کی صلابت میں کلام نہیں مگر ایک تو ہیئتی لوازم پر حد سے زیادہ اصرار، دوسرے انھوں نے ادب کو وسیع تر ثقافتی ڈسکورس کے ایک جزو کے طور پر قبول نہیں کیا، اس لحاظ سے ثقافتی معنیاتی سروکار پس پشت جا پڑے اور ان کی تنقید بڑی حد تک میکانکی اور یک رخی ہو گئی۔

گوپی چند نارنگ کا شمار ہیئتی اور اسلوبیاتی تنقید کے بنیاد گذاروں میں ہوتا ہے مگر نارنگ صاحب نے ہیئتی تنقید کے فنی حربوں سے استفادہ کرنے کے باوجود ادب کے تہذیبی سیاق اور ثقافتی حیثیت پر ہمیشہ اصرار کیا۔ ان کی گرانقدر علمی اور تحقیقی کتاب "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" کو اس اجمال کی تفصیل کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ نارنگ صاحب نے بھی ادبی اور فنی پہلوؤں کی نشان دہی کو اپنا اولین تنقیدی فریضہ ٹھہرایا۔ گوپی چند نارنگ نے شاعری کی تنقید کے علی الرغم فکشن کی تنقید میں بھی اختصاص حاصل کیا اور انھوں نے پریم چند، منٹو، بیدی، بلونت سنگھ، انتظار حسین، سریندر پرکاش وغیرہ کے فن پر بڑے خیال انگیز مضامین لکھے جن میں موجزن تنقیدی Insights مذکورہ فن کاروں کے ایک نئے تنقیدی تناظر میں مطالعے کی اہمیت کا احساس دلاتی ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے ہیئتی اور اسلوبیاتی تنقید کے علاوہ آرکی ٹائپل تنقید کو جس کے مفسرین میں نارتھ روپ فرائی اور لیوی اسٹراؤس کا نام سرفہرست ہے، بھی اردو میں رائج کیا۔ اس ضمن میں سب سے زیادہ وقیع اور

خیال انگیز مقالہ "بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں" ہے۔ اس مضمون میں گوپی چند نارنگ نے بیدی کے کئی افسانوں اور ناولٹ "ایک چادر میلی سی" کے حوالے سے یہ ثابت کیا ہے کہ ادبی متن فی نفسہٖ ایک ثقافتی تشکیل کی حیثیت رکھتا ہے اور جس کی اساس آرکی ٹائپ اور اسطور پر قائم ہے۔ نارنگ صاحب نے بیدی کے افسانوں کی داخلی ساخت میں متھ کے عمل کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھا:

"لیکن وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح استعمال کیا ہے اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ ساتھ تعمیر کیا ہے، گرہن ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرف عام میں عورت کہتے ہیں اور جسے مرد اپنی خود غرضی اور ہوسناکی کی وجہ سے ہمیشہ گہنانے کے درپے رہتا ہے۔ ہولی ایک نادار، بے بس اور مجبور عورت ہے۔ اس کی ساس راہو ہے اور اس کا شوہر کیتو جو ہر وقت اس کا خون چوسنے اور اپنا قرض وصول کرنے میں لگے رہتے ہیں۔ ہولی کی سسرال سے مائکے بھاگ نکلنے کی کوشش بھی گرہن سے چھوٹنے کی مثال ہے لیکن چاند گرہن سے سماجی جبر کا گرہن کہیں زیادہ اٹل ہے۔ ہولی گھر کے کیتو سے بچ نکلنے کی کوشش کرتی ہے تو اسٹیمر لانچ کے کیتو کیتھورام کی گرفت میں آجاتی ہے جو اسے رات بھر کے لیے سرائے میں لے جاتا ہے اور اس طرح یہ خوبصورت چاند ایک گرہن سے دوسرے گرہن تک مسلسل عذاب کا شکار ہوتا ہے۔ اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعدالطبیعیاتی فضا پیدا ہوگئی ہے۔ خارجی حقیقت میں آفاقی حقیقت یا محدود میں لامحدود کی جھلک دیکھنے کی یہی خصوصیت جو گرہن میں ایک بیج کی حیثیت رکھتی ہے، آزادی کے بعد بیدی کی کہانیوں میں ایک مضبوط اور تناور درخت کی حیثیت سے سامنے آتی ہے اور بیدی کے فن کی خصوصیت خاصہ بن جاتی ہے"۔

بیدی کے علاوہ منٹو اور انتظار حسین کے فن کو بھی نارنگ صاحب نے مطالعہ کا موضوع بنایا اور ان کے فن کی بعض بالکل نئی جہات کی نشان دہی کی ہے۔ انتظار حسین کے بنیادی موضوعات کی وضاحت کرتے ہوئے نارنگ صاحب نے لکھا ہے کہ معاشرتی یادوں کی کہانیاں، انسان کے روحانی و اخلاقی زوال اور وجودی مسائل کی کہانیاں، سیاسی مسائل کی کہانیاں، نفسیاتی کہانیاں، بودھی جاتک اور ہندو دیو مالا کی کہانیاں اور آج کے مسائل کے تناظر میں ان کی نئی معنیات کی تشکیل انتظار حسین کے فن کا ناگزیر حصہ ہیں۔ فنی سطح پر انھوں نے مروج سانچوں کی تقلیب کر کے افسانے کو ایک نئی شکل اور نیا ذائقہ دیا ہے۔

نارنگ صاحب نے اقبال، انیس اور میر (نیز شہریار، ساقی فاروقی، بانی اور افتخار عارف) کا مطالعہ بھی دقت نظر سے کیا ہے اور فنی لوازم اور اسلوبیاتی خصائص کے حوالے سے ان فن کاروں کے مخصوص لسانی نظام کی نشان دہی کی ہے اور پھر اس لسانی نظام کو ثقافتی اقدار اور تخلیقی رویّوں سے بھی مربوط کیا ہے۔ میر نے اپنا منفرد شعری محاورہ کس طرح قائم کیا اور ان کے اسلوبیاتی خصائص اور شعری طریقۂ کار کے اجزائے ترکیبی کیا تھے، پروفیسر نارنگ نے اپنی کتاب "اسلوبیات میر" میں ان نکات کی تفصیلی وضاحت کی ہے۔ میر پر نارنگ صاحب کی کتاب "شعر شور انگیز" سے آٹھ دس برس پہلے شائع ہوئی تھی۔ نارنگ صاحب نے میر کو Oral Tradition کا شاعر قرار دیتے ہوئے لکھا کہ میر اردو غزل میں Oral روایت کے آخری امین ہیں۔ خورشید احمد کے بقول نارنگ صاحب کا یہ جملہ "میر دراصل پوری اردو زبان کے پورے شاعر ہیں" نقد میر میں ضرب المثل کی حیثیت رکھتا ہے۔

علاوہ ازیں گزشتہ کئی برسوں سے پروفیسر نارنگ نے اپنی توجہ نشانیات، ساختیاتی اور پس ساختیاتی نیز مابعد جدید فکریات کے مباحث پر مرکوز کی ہے اور ان کی وقیع کتاب "ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" مابعد جدید تنقیدی تصورات کا مستند اور جامع تعارف پیش کرتی ہے۔ اس کتاب کے مختلف ابواب برصغیر کے مقتدر ادبی جرائد میں مقالوں کی صورت میں شائع ہوئے

تھے۔ گوپی چند نارنگ اور پاکستان میں وزیر آغا اور ضمیر علی بدایونی وغیرہ کے مضامین کی بدولت اردو میں پس ساختیاتی اور مابعد جدید ڈسکورس کا آغاز ہوا۔ جب یہ ڈسکورس برگ و بار لانے لگا تو یہ مطالبہ بھی کیا جانے لگا کہ نظری مباحث کی اہمیت اپنی جگہ تسلیم لیکن اب اس کے عملی نمونے بھی قارئین کے سامنے پیش کیے جائیں۔

پروفیسر نارنگ نے اپنے مضمون "فیض کو کیسے نہ پڑھیں ایک پس ساختیاتی رویہ" (سوغات، ستمبر ۱۹۹۱) میں تشکیلی مطالعہ کا عملی نمونہ پیش کیا۔ رد تشکیل دراصل متن کی قرأت کی ایک Insight ہے جو کوئی حتمی Methodology نہیں ہے۔ نارنگ صاحب نے پس ساختیاتی فکر کے حوالے سے فیض کی نظم دست تہہ سنگ آمدہ کے معمولہ یا مانوس معنی کو ایک نئی قرآت کے حوالے سے Undo کر دیا۔ ماشرے کا خیال ہے کہ ہر ادبی متن میں تضادات اور خالی جگہیں راہ پا جاتی ہیں جو آئیڈیولوجی کی زبان سے ہم آہنگی پیدا کر سکنے کی عدم صلاحیت کا جواز پیش کرتی ہے۔ پروفیسر نارنگ نے فیض کے متن کو پڑھتے ہوئے موجود معنی کے ساتھ ساتھ متن کی خاموشیوں اور غیر موجودگیوں کو بھی مرکز نگاہ بنایا۔ موجود لفظوں کے ساتھ Absence کو بھی بیک وقت توجہ کا مرکز بنانا، نیز معنی کی تکثیریت کی طرف اشارہ کرنا مصنف کی گہری تنقیدی بصیرت پر دال ہے۔ اس طرح نارنگ صاحب اپنے دیگر حالیہ مضامین بھی کوئی نہ کوئی بحث انگیز نکتہ پس ساختیاتی قضایا کے حوالے سے اجاگر کرتے ہیں۔ خصوصاً "نظم اور بیانیہ کا جوہر" یا "کیا ادبی قدر بے تعلق معنی ہے" نیز "منٹو کا متن، ممتا اور خالی سنسان ٹرین"، "بلونت سنگھ کا فن: رومانیت اور شکست رومانیت"، "گلزار کی کہانیوں میں زندگی کی کتاب" اور محمد علوی کے فن کی نئی قرأت پر مبنی اطلاقی نوعیت کے مضامین میں بھی یکسر نئی مابعد جدید تنقیدی فضا ہے۔ ویسے دیکھا جائے تو نارنگ صاحب کا یہ سفر ان کی 1982 کی کتاب "سانحۂ کربلا بطور شعری استعارہ" سے شروع ہو چکا تھا۔

مابعد جدید تنقیدی ڈسکورس اردو میں قائم ہو چکا ہے اور مختلف موقر

ادبی جرائد میں اس نوع کے مضامین تواتر کے ساتھ شائع ہو رہے ہیں۔ مابعد جدید تنقیدی ڈسکورس کی ترویج کرنے والوں میں وہاب اشرفی، قاضی افضال حسین اور نظام صدیقی کا نام اہم ہے[1]۔ وہاب اشرفی ہیئتی تنقید کے ماڈل سے استفادہ کرتے ہیں اور انھوں نے بعض اہم مضامین بھی لکھے ہیں۔ اس نوع کا ان کا ایک مضمون "۱۹۶۰ کے بعد کی اردو شاعری کا علامتی پہلو" ہے۔ پروفیسر اشرفی نے میراجی کے ہاں ابہام اور علامت کے تفاعل پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے: "علامتی طرز اظہار کے لیے بار بار حلقہ ارباب ذوق کے شاعروں کا ذکر کیا جاتا ہے خصوصاً میراجی اور ن. م. راشد کی مثالیں پیش کی جاتی ہیں لیکن میراجی کے ہاں ابہام کی کچھ مثالیں علامتی سطح کو نہیں چھوتیں اس لیے بھی کہ بعض نظمیں مشکل ہونے کے باوجود معنی کے اعتبار سے Fix ہوتی ہیں .... میں یہ نہیں کہتا کہ میراجی کا موضوع بس ایک ہی یعنی جنس ہے لیکن ان کی نظمیں، زیادہ تر نظمیں اسی محور پر گھومتی ہیں، ان کی علامتیں پھیلتی نہیں ...... راشد کے یہاں بھی مفہوم Fluid نہیں رہتا، اکثر معروف نظمیں اپنی واضح اصطلاحات کے سبب اپنے معنی حتمی طور پر اگل دیتی ہیں جو علامت نگاری کی نفی ہے۔ ان کی مشکل نظمیں حسن کوزہ گر، ابولہب کی شادی، سلیمان سر بہ زانو، اندھا کباڑی وغیرہ مشکل نہیں رہتیں، ابہام کا پردہ اس طرح سرکتا ہے کہ مفہوم آئینے کی طرح چمک جاتا ہے"۔

وہاب اشرفی مابعد جدید تنقید کے تصورات سے بھی کماحقہ واقف ہیں اور ان کے حالیہ مضامین پر پس ساختیاتی قضایا سے استفادہ کے نقوش بہت واضح ہیں۔ ان کا مضمون "مابعد جدیدیت" نتائج کے استخراج کے حوالے سے اہم ہے۔ ان کا یہ نتیجہ معنی خیز ہے کہ "مابعد جدیدیت ثقافت کے حوالے سے اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ ہر زمانے میں اپنے زمانے کی ثقافت سچائیاں وضع کرتی رہی ہے، اس لیے کسی ایک سچائی کو ہر زمانے کے لیے ٹھیک باور کرنا

---

1. خود شافع قدوائی کے تنقیدی مطالعات بھی اس سلسلے کی اہم کڑی ہیں، لیکن چونکہ وہ اس مقالے کے مصنف ہیں، خود اپنا ذکر انھوں نے مناسب نہیں سمجھا (مرتب)

درست نہیں، اعتقادات میں اختلافات کی وجہ یہی ہے"۔

معاصر تنقید کا منظرنامہ جن اہم ناموں سے مرتب اور متشکل ہوتا ہے اس میں ایک مشہور نام وارث علوی کا ہے۔ وارث علوی نے ادب کے بنیادی سروکاروں اور قضایا پر تفصیل سے اظہار خیال کیا ہے۔ ادب کی ماہیت اور اس کے سماج میں ربط پر وارث علوی نے بڑے علمی اور تجزیاتی انداز میں روشنی ڈالی ہے۔ انھوں نے اپنے مضمون "آئیڈیالوجی کا مسئلہ" میں آئیڈیالوجی کو ادبی ڈسکورس کا جزولاینفک قرار دیا ہے۔ (یہ وہ نکتہ ہے جس پر مابعد جدید فکر اصرار کرتی ہے) وارث علوی کے مطابق:

"تنقید کا محض تکنیکی اور اسلوبی بننا تنقیدی توانائی کی نہیں بلکہ سمٹاؤ اور انحطاط کی نشانی ہے۔ تنقید کے لیے زیرِ بحث افکار سے دامن چھڑانا خود ادب کے لیے فائدہ مند نہیں ہے۔ تنقید کو ان تمام افکار و خیالات سے بہرہ مند ہونا چاہیے جو زندگی، انسان اور کائنات کی تفسیر و تفہیم میں ہمارے معاون ثابت ہوں۔ آخر ادب انسان ہی کو مرکز میں رکھ کر زندگی اور کائنات کے معنی پانے کی کوشش کرتا ہے۔ ادب کی تنقید اگر ہمیں زندگی اور انسان کے متعلق کچھ نہیں بتاتی تو وہ محض ایک کرافٹ کا بیان ہو کر رہ جاتی ہے"۔

"پیشہ تو سپہ گری کا بھلا"، "قصہ جدید اور قدیم" اور "پیروی مغربی" وغیرہ وارث علوی کے بحث انگیز نظری مضامین ہیں۔ نظری مباحث کے علاوہ وارث علوی کا میدان فکشن کی تنقید ہے۔ وارث علوی نے پریم چند، منٹو، بیدی اور غلام عباس وغیرہ کا متنی مطالعہ بھی کیا اور ان فن کاروں کی مدلل مداحی بھی کی ہے۔ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کو معاصر فکشن کا انتہائی معتبر حوالہ متصور کیا جاتا ہے اور ان کے فکشن کی عام طور پر پذیرائی کی جاتی ہے۔ شاید ہی کوئی ایسا قابل ذکر ناقد ہو جس نے ان دونوں فن کاروں کے فنی شعور کی عظمت کا اعتراف نہ کیا ہو۔ وارث علوی مروجہ تنقیدی آرا کو ذرا کم ہی درخور اعتنا سمجھتے ہیں۔ لہٰذا ان دونوں فنکاروں پر انھوں نے ترچھی نظر ہی ڈالی ہے۔ وہ اس پر بھی معترض ہیں کہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین اپنے مرکزی موضوع کی

تکرار کا شکار ہیں۔

معاصر تنقیدی منظر نامہ کا ایک معتبر حوالہ مغنی تبسم بھی ہیں۔ مغنی تبسم نے ادب کے نظری مسائل پر دقت نظر کے ساتھ غور کیا ہے اور بعض فن کاروں کا انفرادی مطالعہ دقت نظری کے ساتھ پیش کیا ہے۔ فانی کو عموماً قنوطیت اور یاسیت کا امام متصور کیا جاتا ہے اور ان کی شاعری محزونی، احساس محرومی اور خواہش ترک کی زائیدہ ٹھہرائی جاتی ہے اور ان کے فن پر گفتگو کم ہی جاتی ہے۔ پروفیسر مغنی تبسم نے فانی کے شعری طریقہ کار کی صراحت کرتے ہوئے استعبادی زبان کے استعمال کو ان کی شعری کائنات کا جزو جلیل ٹھہرایا ہے۔ ان کے مطابق فانی کی سماجی خود آزار شخصیت نے استعبادی زبان کو مدافعت اور ہتھیار بنا لیا تھا۔ فانی نے مظاہر کی نئی تاویلوں اور استعبادی منطق سے کام لے کر اپنی ایک الگ فرہنگ شعر مرتب کی ہے۔ مغنی صاحب کے مطابق فانی نے استعباد کو انکشاف حقیقت کا ذریعہ بنایا اور ان کا لہجہ بیانیہ نہیں جذباتی ہے اور ان کی زبان مکالماتی ہے اور مجموعے ڈرامائی عمل کے ساتھ مربوط ہیں۔

حامدی کاشمیری نے اپنا سفر ہیئتی تنقید کے سائے میں شروع کیا اور انھوں نے تنقید کا ایک ذاتی تصور اکتشافی تنقید کے نام سے پیش کیا جو اصلاً رومانی موضوعی تنقید ہی کی ایک شکل ہے۔ حامدی کاشمیری کے حالیہ مضامین تہذیبی مطالعے Cultural Studies کی ایک شکل ہیں کہ ان کے نزدیک کوئی بھی فن پارہ اپنی تہذیب کے حوالے سے ہی معنی خیز بنتا ہے۔ تہذیبی حوالے پر اصرار انھیں مابعد جدید فکر کے قریب لے آتا ہے۔

اسلوب احمد انصاری انگریزی اور اردو ادبیات کے نامور عالم ہیں۔ ان کے رسالے 'نقد و نظر' نے عملی تنقید کے فروغ میں نمایاں رول ادا کیا ہے۔ پروفیسر انصاری نے غالب اور اقبال کے شعری متون کو مرکز نگاہ بنا کر ان شعرا کے لسانی نظام اور تصورِ کائنات پر مبسوط انداز میں روشنی ڈالی ہے۔ شمیم حنفی بھی اردو ادب کے تہذیبی اور اخلاقی حوالوں پر اصرار کرتے ہیں، تاہم ان کے

ہاں ادب کے نظری مسائل اور فن پارہ کا تجزیاتی مطالعہ کم ہی بار پاتا ہے۔ "کہانی کے سات رنگ اور جدید غزل کا منظر نامہ" ان کی اہم تصانیف ہیں۔ قاضی افضال حسین، نظام صدیقی، عتیق اللہ اور ابوالکلام قاسمی نے مابعد جدید تنقید کے مسائل پر تواتر کے ساتھ لکھا ہے۔ قاضی افضال حسین نے پیروڈی، بین المتونیت اور تانیثیت پر مضامین لکھے ہیں مگر ان کا رد تشکیل مطالعہ پال دی مان سے سرموانحراف نہیں کرتا۔ عتیق اللہ نے تانیثیت پر توجہ کی ہے۔ ادھر انھوں نے نیر مسعود کے افسانوں کو ایک نئے تناظر میں دیکھا ہے۔ ابوالکلام قاسمی کی تازہ ترین کتاب "شاعری کی تنقید" مصنف کے تنقیدی نقطہ نظر کی بہت اچھی نمائندگی کرتی ہے۔ ابوالکلام قاسمی کی تنقید اصلاً انتخابی ہے جو مابعد جدید رویّوں کا احساس رکھتی ہے۔ انیس اشفاق، خورشید احمد، قاضی جمال حسین، عقیل احمد صدیقی، انور خاں، سلیم شہزاد، مہدی جعفر، علی احمد فاطمی اور ارتضیٰ کریم کی تحریریں تنقید کے موجودہ منظر نامہ کی تشکیل کرتی ہیں۔

سیدہ جعفر

بیسویں صدی میں اردو تحقیق

(ہندستان میں)

اردو میں تحقیق کا آغاز مستشرقین کی محققانہ مساعی کا رہین منت ہے۔ ۱۸۴۶ میں الواس اشپرنگر کو شاہان اودھ کے کتب خانے کی فہرست مرتب کرنے پر مامور کیا گیا تھا اور اس فہرست کے مخطوطات کی اشاعت ۱۸۵۰ میں عمل میں آئی تھی۔ گارساں دتاسی کی تاریخ ادبیات ہندوی و ہندستانی کی پہلی جلد ۱۸۳۵ اور دوسری ۱۸۴۷ میں طبع ہوکر منظر عام پر آئی۔ اردو ادب کا آغاز سطح مرتفع دکن سے ہوا اور بہمنی دور کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" قدیم اردو کا پہلا مستند نقش تسلیم کی جاتی ہے۔ اردو میں باقاعدہ ادبی تحقیق کا آغاز بھی اسی سرزمین کے اہل علم کا کارنامہ ہے۔ شمس اللہ قادری، عبدالجبار ملکاپوری، ڈاکٹر زور، عبدالقادر سروری اور نصیرالدین ہاشمی نے دکنی ادب پاروں کی بازیافت، ان کی ترتیب و تدوین اور تحقیق سے دلچسپی لی اور تاریخ ادب کو ماضی میں ایک صدی آگے بڑھایا اور مرور زمانہ کی گرد و غبار میں جو جواہر ریزے ہماری نظر سے اوجھل ہوگئے تھے انھیں اہل زبان سے روشناس کروانے کا کارنامہ انجام دیا اور اس طرح محققین نے کھویا ہوا ادبی خزانہ تلاش کیا اور اردو ادب کو مالامال کردیا ورنہ اس سے قبل تاریخ ادب اردو میں ولی کو "اردو شاعری کا باوا آدم" تصور کیا جاتا تھا اور شاعروں اور ادیبوں کے ایک پورے گروہ سے جس نے ہر

صنف ادب میں گراں قدر یادگار چھوڑی ہیں، ہم ناآشنا تھے۔ اس ''فردوس گم شدہ'' کی بازآفرینی کی مہم دکنی محققین نے سر کی۔ شمس اللہ قادری ایک جید عالم اور سر برآوردہ محقق اور تاریخی شعور سے بہرہ ور ادیب تھے۔ تاریخ اور اردو ادب ان کی تحقیق کے خاص میدان تھے۔ شمس اللہ قادری نے ''لسان العصر'' ۱۹۱۷ کے تین نمبروں (اپریل مئی اور جون) میں ''قدیم شعرائے اردو'' کے عنوان سے اپنے مضامین شائع کیے تھے جو دسمبر ۱۹۲۵ میں رسالہ ''تاج'' کے مدیر کی جانب سے ''اردوئے قدیم'' کے نام سے کتابی شکل میں شائع ہوئے۔ اس کتاب میں دکنی ادب کی ابتدا سے لے کر اورنگ زیب کے دور تک کے شعرا اور مصنفین کے حالات محققانہ انداز نظر اور استناد کے ساتھ درج کیے گئے ہیں۔ ''اردوئے قدیم'' میں سلطنت بہمنیہ، سلطنت قطب شاہیہ، سلطنت عادل شاہیہ، سلطنت گجرات اور اورنگ آباد کے شعراء اور مصنفین کے حالات زندگی اور ان کے کارناموں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ دوسرے ایڈیشن میں ''ملحقات'' کا اضافہ کر کے مزید شعرا اور ان کے سوانحی خاکوں کو شامل کیا گیا ہے۔ بلوم ہارٹ نے انڈیا آفس لائبریری لندن کے اردو مخطوطات کی جو وضاحتی فہرست ۱۹۲۶ میں مرتب کی تھی، شمس اللہ قادری نے اس کی غلطیوں کی نشاندہی کی ہے۔ شمس اللہ قادری نے پہلی بار دکنی ادب کی تاریخ مرتب کی اور اردو داں طبقے کو اس حقیقت سے آشنا کیا کہ جنوبی ہند میں قدیم اردو ادب کا ایسا سرمایہ موجود ہے جس پر ہمیشہ ناز کیا جاسکتا ہے۔ عین الدین گنج العلم اور شاہ میراں جی شمس العشاق کے رسالوں ''جل ترنگ'' اور ''گل باس'' کا ذکر سب سے پہلے شمس اللہ قادری نے کیا۔ یہ صحیح ہے کہ نصیرالدین ہاشمی کی ''دکن میں اردو'' کا پہلا ایڈیشن ۱۹۲۳ میں شائع ہوا تھا اور ''اردوئے قدیم'' کا سنہ تصنیف ۱۹۲۵ ہے لیکن جیسا کہ بتایا جاچکا ہے یہ کتاب قسط وار ۱۹۱۷ میں ''لسان العصر'' میں شائع ہوئی تھی۔ شمس اللہ قادری نے مثنوی ''طالب و موہنی'' کے شاعر سید محمد والہ کے حالات زندگی اور ان کے علمی و ادبی کارناموں پر اپنی کتاب ''سید محمد موسوی'' میں روشنی ڈالی ہے۔ شمس اللہ قادری نے اردو دنیا کی توجہ دکنی ادب کی طرف مبذول کی۔ یہ

ان کا بڑا اہم کارنامہ ہے۔ مختلف ادبی موضوعات پر ان کے مضامین "ادیب"، "زمانہ"، "نقاد" اور "تاج" میں شائع ہوا کرتے تھے۔ "دیوان مخفی" اور "طوطا کہانی" پر ان کے تحقیقی مضامین اردو ادب کو ان کا دقیع عطیہ ہیں۔

دکنی تحقیق کے سلسلے میں عبدالجبار ملکاپوری کا نام نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ ان کی تصانیف اردو میں تذکرہ نویسی اور ادبی تاریخ کی درمیانی کڑی ہیں۔ عبدالجبار ملکاپوری کو تاریخ سے غیر معمولی شغف تھا اور اسی پس منظر میں انھوں نے شعرا کے حالات زندگی اور ان کے ادبی کارناموں کا جائزہ لیا ہے۔ "تذکرہ اولیائے دکن" دو حصوں میں شائع ہوئی۔ پہلی جلد کا سنہ اشاعت ۱۹۱۲ اور دوسری جلد کا ۱۹۱۳ ہے۔ پہلے تذکرے میں الف سے ش تک اور دوسرے میں ص سے ی تک حروف تہجی کے اسماء والے بزرگوں کا تذکرہ کیا گیا ہے جن میں اہل قلم بھی شامل ہیں۔ "محبوب الوطن تذکرہ سلاطین دکن" ۱۹۱۰ میں منظر عام پر آئی تھی۔ یہ کتاب تین حصوں پر مشتمل ہے۔ اس میں سے صرف پہلا حصہ شائع ہوسکا ہے اور باقی دو موسیٰ ندی کی طغیانی میں بہہ گئے۔ "محبوب الزمن تذکرہ شعرائے دکن" جلد اول ۱۹۱۱ کی تصنیف ہے۔ یہ کتاب چونکہ آصف ششم میر محبوب علی خاں بہادر کی مالی اعانت سے شائع ہوئی تھی اس لیے "محبوب" اس کے نام کا جزو رکھا گیا ہے۔ جلد دوم میں دو سو چوبیس شعراء کا تذکرہ ہے اور محمد قلی سے لے کر عہد ولی تک کے شاعروں پر محیط ہے۔ یہ دکنی ادب کا مطالعہ کرنے والوں کے لیے ایک اچھی حوالے کی کتاب ہے۔ عبدالجبار ملکاپوری کی تصانیف میں تصحیح کی گنجائش ہے۔ اس کی ایک چھوٹی سی مثال یہ ہے کہ انھوں نے محمد قلی قطب شاہ کے کلام کو عبداللہ قطب شاہ سے منسوب کرکے پوری پوری غزلیں نقل کردی ہیں۔ عبدالجبار ملکاپوری کی محققانہ اولیت سے انکار نہیں، لیکن نئی معلومات کی روشنی میں ان کے اکثر بیانات نظرثانی کے محتاج ہوگئے ہیں۔

نصیرالدین ہاشمی دکنی کے ایک ممتاز اور سربرآوردہ محقق ہیں۔ انھوں نے اپنی تمام زندگی اسی تحقیق کے لیے وقف کردی۔ نصیرالدین ہاشمی کی تصنیف

"دکن میں اردو" ان کے نام کو ہمیشہ تابندہ رکھے گی۔ ۱۹۲۳ میں اشاعت پذیر ہونے کے بعد اس کے متعدد ایڈیشن طبع ہو چکے ہیں جس سے اس کتاب کی ضرورت اور اہمیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ اس کتاب میں بہمنی دور سے لے کر عہد آصفی کے آخر تک کے شعراء اور ادیبوں کا تذکرہ موجود ہے۔ نصیر الدین ہاشمی نے پہلی بار علاقائی ادب کی طرف توجہ کی جس کے بعد اسی قبیل کی دوسری کتابیں "بنگال میں اردو"، "بہار میں اردو"، "زبان و ادب کا ارتقا"، "میسور میں اردو"، "گجرات میں اردو" اور "پنجاب میں اردو" شائع ہوئیں جن میں کسی مخصوص علاقے میں اردو ادب کی نشو و نما کا جائزہ لیا گیا تھا۔ خود نصیر الدین ہاشمی نے ۱۹۳۸ میں "مدراس میں اردو" شائع کی۔ نصیر الدین ہاشمی کی تصانیف تحقیق سے ان کی فطری مناسبت اور وابستگی کا ثبوت ہیں۔ "خواتین دکن کی اردو خدمات، مقالات ہاشمی (۱۹۲۹) سلاطین دکن کی ہندستانی شاعری (۱۹۳۲)" اور "دکھنی ہندو اور اردو" (۱۹۵۶) ان کی قابل قدر نگارشات ہیں۔ مؤخر الذکر کتاب میں ۱۶۰۰ تک کے ان ہندو شعرا اور نثر نگاروں کے حالات زندگی اور نمونہ کلام درج ہیں جنھوں نے دکنی ادب کی خدمت کی۔ ہاشمی صاحب نے یورپ کا سفر اختیار کیا تھا اور وہاں کے مختلف کتب خانوں میں موجود دکنی مخطوطات سے مستفید ہوئے تھے۔ عثمانیہ یونیورسٹی نے نصیر الدین ہاشمی کو ۱۹۲۹ میں یورپ بھیجا تھا اور وہ انگلستان، اسکاٹ لینڈ اور پیرس بھی گئے تھے۔ یہاں انھوں نے انڈیا آفس، برٹش میوزیم، رائل ایشیاٹک سوسائٹی، اسکول آف اورینٹل اسٹڈیز، بوڈین لائبریری آکسفورڈ، کیمرج یونیورسٹی کنگ کالج، کیمرج کالج، کیمرج کرائسٹ کالج، کیمرج رئین کالج، اڈنبرا یونیورسٹی اور بیلیاٹک دی نیشنل (قومی کتب خانہ) پیرس کے کتب خانوں سے استفادہ کیا تھا اور یہاں غائر مطالعہ کر کے انھوں نے "یورپ میں دکنی مخطوطات" شائع کی تھی اور ان کتب خانوں کی فہرستوں میں جو تسامحات تھے ان کی نشاندہی بھی تھی۔ یہ کتاب ۱۹۳۲ میں شائع ہوئی تھی۔ اس کتاب میں متعدد ایسے مخطوطات کا ذکر ہے جو ہندستان میں موجود نہیں ہیں۔ نواب سالار جنگ کے انتقال کے بعد نواب مہدی نواز

جنگ سابق گورنر گجرات کی دلچسپی اور مساعی سے ان کے عظیم الشان کتب خانے کی مطبوعات اور مخطوطات تک عوام کی رسائی ہوسکی۔ نصیرالدین ہاشمی نے کتب خانہ سالار جنگ کے مخطوطات کی وضاحتی فہرست مرتب کی۔ یہ کام آسان نہیں تھا۔ دکن کے علاوہ لکھنؤ، رام پور، دہلی اور دوسرے شہروں کے مصنفین کے کتابوں کے علاوہ قلمی ذخیرہ بھی یہاں موجود تھا۔ مختلف کتابوں کو "فنون" کے زیر عنوان مختلف زمروں میں تقسیم کیا ہے۔ اس کا سنہ اشاعت ۱۹۵۷ء ہے۔ نصیرالدین ہاشمی نے ۱۹۶۱ء میں کتب خانہ آصفیہ (حال گورنمنٹ مینوسکرپٹ لائبریری) کے اردو مخطوطات کی وضاحتی فہرست بھی مرتب کی تھی۔ یہ وضاحتی فہرستیں ریسرچ اسکالروں کے لیے غیر معمولی اہمیت کی حامل ہیں اور ان سے ان کی رہبری ہوتی ہے اور یہ پتہ چلتا ہے کہ کون سا مخطوطہ کہاں دستیاب ہوسکتا ہے۔ اس کے علاوہ شاعر یا مصنف کے حالات اور ادبی کارناموں سے بھی وہ متعارف ہوسکتے ہیں۔ ان دو کتب خانوں کے علاوہ نصیرالدین ہاشمی نے سنٹرل ریکارڈ آفس کی ۴۳ قلمی کتابوں اور عجائب خانہ حیدرآباد کے چودہ (۱۴) مخطوطات کی فہرستیں بھی علاحدہ علاحدہ مرتب کی ہیں۔ نصیرالدین ہاشمی نے فخر دین نظامی کی مثنوی کدم راؤ پدم راؤ دریافت کی تھی اور چونکہ مخطوطے پر کوئی نام درج نہیں تھا اور مثنوی میں کدم راؤ اور پدم راؤ کا قصہ نظم کیا گیا تھا اس لیے نصیرالدین ہاشمی نے اس مثنوی کو "کدم راؤ پدم راؤ" سے موسوم کیا۔ قطب مشتری، کلیات علی عادل شاہ ثانی شاہی، تذکرہ ریاض حسنی، خاورنامہ اور چندربدن و مہیار کے بارے میں نصیرالدین ہاشمی نے بنیادی معلومات فراہم کیں۔ نصیرالدین ہاشمی کے تحقیقی مضامین کا مجموعہ "دکھنی (قدیم) اردو کے چند تحقیقی مضامین" آزاد کتاب گھر دہلی سے ۱۹۶۳ء میں شائع ہوا۔ نصیرالدین ہاشمی کی فراہم کردہ بعض معلومات تصحیح طلب بھی ثابت ہوئی ہیں۔ نئی آگہی نئے ادبی گوشوں سے متعارف کرواتی ہے تو بہت سے تحقیقی بیانات مشکوک اور غلط ثابت ہوجاتے ہیں۔ نصیرالدین ہاشمی کا تحقیقی کام بھی اس سے مستثنٰی نہیں ہے۔

ڈاکٹر زور دکن کے ایک قد آور محقق اور بلند پایہ ادیب تھے۔ ان کی پہلی تصنیف "اردو شہ پارے" (۱۹۲۹ء) ہے جس نے اردو تحقیق کی تاریخ میں ان کا نام شامل کیا اور انھیں "بقائے دوام کے دربار" میں جگہ دلوائی۔ پہلے باب میں شمالی ہند کی ادبی شخصیتوں امیر خسرو اور سعد سلطان کے علاوہ جیو گام دھنی، خوب محمد چشتی اور خواجہ بندہ نواز کے مختصر سوانحی خاکے پیش کیے گئے ہیں اور ان کی ادبی کاوشوں پر تبصرہ کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر زور نے خالق باری کو امیر خسرو کی تصنیف بتایا ہے لیکن محمود شیرانی نے یہ ثابت کردیا ہے کہ خالق باری کا یہ انتساب غلط فہمی کا نتیجہ ہے۔ اردو شہ پارے کا دوسرا باب (۱۴۶۰ء تا ۱۶۸۶ء) کے عرصے پر محیط ہے۔ تیسرا باب گولکنڈہ میں دکنی ادب کی نشوونما سے متعلق ہے اور چوتھے باب میں مغلوں کے دور پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس کتاب میں آٹھ ضمیمے موجود ہیں جو مختلف ابواب میں پیش کردہ معلومات میں اضافے سے متعلق ہیں۔ مختصر یہ کہ "اردو شہ پارے" میں محمد غوری (کی فتح دہلی) سے لے کر ولی کی وفات تک کے عرصے پر تحقیقی نظر ڈالی گئی ہے۔ ڈاکٹر زور کی "حب ترنگ" کا ذکر بھی ضروری ہے۔ بحری کی اس مثنوی سے اردو داں طبقہ واقف نہیں تھا۔ ڈاکٹر زور نے ۱۹۳۳ء میں "حب ترنگ" فرانسیسی زبان میں شائع کی اور اسے بڑی توجہ اور محنت کے ساتھ ایڈٹ کیا تھا۔ ڈاکٹر زور نے "تذکرہ گلزار ابراہیم اور تذکرہ گلشن ہند" ۱۹۳۴ء میں شائع کیے۔ ڈاکٹر زور نے علی ابراہیم پر یہ اعتراض کیا ہے کہ حرف تہجی کے بجائے تاریخی ترتیب میں شعراء کا ذکر کیا جاتا تو ادب کے تدریجی ارتقا اور اس کی نشوونما سے واقفیت حاصل کرنے میں مدد ملتی۔ "عہد عثمانی میں اردو کی ترقی" میں دکن کے ساتویں حکمراں آصف سابع میر عثمان علی خاں کے دورِ حکومت میں اردو کی ترویج و اشاعت اور ترقی کے لیے کیے گئے کاموں کا جائزہ لیا گیا ہے اور اس دور کی ادبی شخصیتوں کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ "دکنی ادب کی تاریخ" ایک مختصر سی تصنیف ہے لیکن اس میں تمام ضروری معلومات فراہم کردی گئی ہیں اور ڈاکٹر زور نے سمندر کو کوزے میں سمو دیا ہے۔ "دکنی ادب کی تاریخ" میں سرزمین دکن میں اردو کی عہد بہ عہد ترقی کا

جائزہ لیا گیا ہے۔ حیدر آباد کے شعرا کو متعارف کروانے کے لیے ڈاکٹر زور نے ایک اشاعتی سلسلے کا آغاز کیا تھا۔ "کیف سخن"، "رمز سخن"، "فیض سخن"، "بادہ سخن" اور "متاع سخن" اسی کی کڑیاں ہیں۔ "کیف سخن" میں رضی الدین حسن کے حالات اور ان کا نمونہ کلام درج ہے اور حیدر آباد کے ادبی پس منظر کو اجاگر کیا گیا ہے اسی طرح "بادہ سخن" میں احمد حسین مائل اور "رمز سخن" میں بہاری لال رمز کے واقعات حیات اور ان کے کلام کا انتخاب پیش کیا گیا ہے۔ "مرقع سخن" (۱۹۳۷ء) میں دور آصفی کے شعرا کا تذکرہ کیا گیا ہے۔ یہ کتاب میر عثمان علی خاں کی سلور جوبلی کے سلسلے میں شائع ہوئی تھی اور اسی کی مناسبت سے اس میں پچیس شعرا کا حال درج کیا گیا تھا۔ دوسری جلد میں پچاس شعرا کا تذکرہ تحریر کیا گیا۔ اس کام کی نگرانی ڈاکٹر زور کے سپرد کی گئی تھی۔ ڈاکٹر زور کی کتاب "فیض سخن" میں میر شمس الدین فیض کی زندگی اور ان کے کلام پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ڈاکٹر زور نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ سراج اورنگ آبادی کے بعد متصوفانہ شاعری کو فروغ دینے والوں میں فیض کو امتیاز حاصل ہے۔ ڈاکٹر زور نے "ابراہیم نامہ" بھی مرتب کیا جو مکمل حالت میں شائع نہیں ہوا ہے۔

"کلیات سلطان محمد قلی قطب شاہ" ڈاکٹر زور کا ناقابل فراموش تحقیقی کارنامہ ہے۔ اردو کے اس پہلے صاحب دیوان شاعر کے مفصل حالات اور تاریخی پس منظر کو ڈاکٹر زور نے بڑی دیدہ وری اور تحقیقی ژرف نگاہی کے ساتھ اجاگر کیا ہے اور محمد قلی کا ضخیم کلیات نہایت جگر کاوی اور دیدہ ریزی کے بعد مرتب کیا ہے۔ یہ کتاب ۱۹۴۰ء میں مکتبہ ابراہیمیہ حیدر آباد سے شائع ہوئی تھی۔ یہ تصنیف بھی سلسلہ یوسفیہ سے تعلق رکھتی ہے۔ عبدالحق نے رسالہ اردو (جنوری ۱۹۲۳ء) میں محمد قلی کی شاعری پر ایک مضمون شائع کیا تھا جس میں انھوں نے اس کی غزل۔ "پیا باج پیالہ پیا جائے نا" نقل کی تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ کتب خانہ آصفیہ میں کلیات محمد قلی قطب شاہ کا جو نسخہ موجود تھا وہ میر عثمان علی اپنے ساتھ لے گئے تھے اور اس کے بعد وہ غائب ہو گیا۔ یہ نسخہ عبدالحق کی نظر سے گذرا تھا اور انھوں نے اسی سے اخذ کر کے یہ غزل اپنے مضمون میں نقل کی

تھی۔ اس وقت کتب خانہ سالار جنگ میں کلیات کے جو دو نسخے موجود ہیں ان میں یہ غزل موجود نہیں۔ مسعود حسین خاں کا یہ اعتراض درست نہیں کہ یہ غزل محمد قلی سے غلط طور پر منسوب کردی گئی ہے۔ ڈاکٹر زور نے نہایت محققانہ اور عالمانہ انداز میں اس کا مقدمہ سپرد قلم کیا ہے اور کلام کو دو حصوں میں تقسیم کردیا ہے۔ پہلے حصّے میں محمد قلی کے اس کلام کو جگہ دی گئی ہے جو مختلف موضوعات کا احاطہ کرتا ہے اور دوسرا حصہ محمد قلی کی غزلوں پر مشتمل ہے۔ اس کتاب کے مقدمے میں ڈاکٹر زور نے بھاگ متی کو محمد قلی کی محبوبہ بتایا ہے اور ان کا خیال یہ ہے کہ اسی کے نام پر بھاگ نگر (حیدر آباد) بسایا گیا تھا۔ ہارون خاں شیروانی نے اپنے کتابچے "بھاگ متی کا فسانہ" میں اور سیدہ جعفر نے اپنی تحریروں میں اس کتاب کی تردید کی ہے اور تاریخی شواہد سے یہ ثابت کردیا ہے کہ بھاگ متی ایک خیالی پیکر ہے جس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں۔ ڈاکٹر زور کی کتاب "حیات محمد قلی" مقدمہ کلیات سلطان محمد قلی قطب شاہ کا چربہ معلوم ہوتا ہے اسے جوں کا توں شائع کردیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ حیات میر محمد مومن اور سرگذشت حاتم (۱۹۴۴ء) فرخندہ بنیاد حیدر آباد اور سید محمد والہ کی مثنوی طالب و موہنی (۱۹۵۷ء) کی تدوین ڈاکٹر زور کے اہم اور یادگار تحقیقی کارنامے ہیں۔ ڈاکٹر زور کا ایک اور بلند پایہ تحقیقی کارنامہ ادارہ ادبیات اردو کے مخطوطات کی وضاحتی فہرستوں کی تیاری ہے۔ دکنی ادب پر تحقیقی کام کرنے والوں کے لیے ڈاکٹر زور کے یہ تحقیقی کارنامے مشعلِ راہ کی حیثیت رکھتے ہیں اور انھیں دستاویزی اہمیت حاصل ہے۔ "سرگذشت حاتم" جون ۱۹۴۴ء میں طبع ہوئی۔ انھیں لندن میں حاتم کے "دیوان زادہ" کے مطالعے کا موقعہ ملا تھا۔ ڈاکٹر زور کا خیال ہے کہ محمد حسین آزاد کی نظر سے یہ "دیوان زادہ" نہیں گزرا تھا۔ "داستان ادب حیدر آباد" میں ڈاکٹر زور نے حیدر آباد کے تین سو سالہ اردو فارسی اور عربی ادب کا جائزہ لیا ہے۔ یہ کتاب ۱۹۵۱ء میں شائع ہوئی تھی۔

اردو میں تحقیق کا ذکر عبدالحق کے نام کی نشان دہی کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔ عبدالحق جیسے نامور محقق کے کارناموں کا مختصراً ذکر مشکل ہے۔

ان کی تحقیقی کاوشوں کی زمرہ بندی کی جاسکتی ہے۔ انھوں نے تذکرے بھی مدون کیے ہیں، قواعد کی ترتیب سے بھی دلچسپی لی ہے اور سوانح نثر اور نظم کے نمونوں کو بھی مرتب کرکے داد تحقیق دی ہے۔ عبدالحق کے مرتب کردہ تذکروں میں نکات الشعراء (۱۹۳۵ء) تذکرہ ریختہ گویاں (۱۹۳۳ء) مخزن نکات (۱۹۲۹ء)، چمنستان شعرا (۱۹۲۸ء)، گل عجائب (۱۹۳۶ء)، عقد ثریا (۱۹۳۴ء) تذکرہ ہندی (۱۹۳۳ء)، ریاض الفصحاء (۱۹۳۴ء) اور مخزن شعراء (۱۹۳۳ء) شامل ہیں۔ تذکرے شعراء کے حالات زندگی اور ان کے کلام سے متعلق معلومات کا اہم ماخذ ہوتے ہیں۔ تحقیق میں ان کی اہمیت نظرانداز نہیں کی جاسکتی۔ اردو کے کسی اور محقق کو اتنے زیادہ تذکرے مدون کرنے کا شرف حاصل نہیں ہے۔ بنیادی معلومات کے ان ذخیروں کو عبدالحق نے بڑی محنت اور توجہ کے ساتھ مرتب کیا ہے۔ مختلف نسخوں کے متون کا باہم موازنہ اور مقابلہ کرکے مستند متن تیار کرنے کی کوشش کی ہے۔ حنیف نقوی نے ”شعرائے اردو کے تذکرے“ میں عبدالحق کے بعض تسامحات کی نشان دہی کی ہے۔ انشاء کی ”دریائے لطافت“ اردو قواعد نویسی کا سنگ بنیاد ہے۔ یہ کتاب ۱۸۰۷ء میں تصنیف ہوئی تھی اور اسے مسیح الدین خان بہادر کاکوروی نے شائع کیا تھا۔ اس کی کمیابی کے پیش نظر عبدالحق نے ۱۹۱۶ء میں اسے دوبارہ شائع کیا اور اپنے مقدمے میں مختلف ادبی نکات پر روشنی ڈالی ہے۔ صرف و نحو، منطق، عروض و قافیہ اور معانی و بیان کے مسائل کا ذکر کیا ہے۔ ”ذکر میر“ میر کے حالات زندگی اور ان کی شخصیت کے متعلق ایک نہایت اہم ماخذ ہے اور اس کی حیثیت تحقیق میں داخلی شہادت کی سی ہے۔ عبدالحق نے رسالہ اردو اپریل ۱۹۲۶ء میں اسے شائع کیا اور اس اردو خلاصے نے بڑی مقبولیت حاصل کی۔ قاضی عبدالودود نے اس پر سخت تنقید کی تھی اور عبدالحق کے بعض تسامحات کی نشان دہی کی تھی لیکن اس سلسلے میں خود قاضی عبدالودود غلط فہمیوں کا شکار ہوگئے ہیں۔ شوکت سبزواری نے اپنے مضمون ”تحقیق حق“ (مہر نیمروز کراچی جولائی ۱۹۵۹ء) میں اس سے مفصل بحث کی ہے۔ ”ذکر میر“ کا فارسی متن عبدالحق نے ۱۹۲۸ء

میں انجمن ترقی اردو سے طبع کروایا تھا اور اردو میں اس پر مقدمہ لکھا تھا جس میں انھوں نے یہ بتایا ہے کہ سوائے اسپر نگر کے کسی نے "ذکر میر" کی نشان دہی نہیں کی اور اس کے ذکر سے تذکرے عاری ہیں۔ عبدالحق کا ایک وقیع تحقیقی کارنامہ وجہی کی "سب رس" کی ترتیب و تدوین ہے۔ یہ کتاب ۱۹۳۲ میں انجمن ترقی اردو اورنگ آباد سے شایع ہوئی تھی۔ مقدمے کو عبدالحق نے بڑی محنت اور دیدہ وری کے ساتھ لکھا ہے اور قصہ حسن و عشق کے ماخذوں سے بھی بحث کی ہے اور یہ بتاتے ہیں کہ یہ فتاحی نیشاپوری متوفی (۸۵۲ھ) سے مستعار لیا گیا ہے۔ دیوی سنگھ چوہان نے مراٹھی ساہتیہ پتر کا اپریل ۱۹۶۹ء میں یہ انکشاف کیا ہے کہ قصہ حسن و دل کا ماخذ بہار کے کرشن مشر کا سنسکرت ڈراما "پربودھ چندرودے" ہے۔ منظر اعظمی کا خیال ہے کہ "حسن و دل" اور "پربودھ چندرودے" میں کوئی خاص اشتراک نہیں۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ فتاحی اور کرشن مشر نے مجرد صفات کو ایک ہی انداز میں مجسم کیا ہے۔ سب رس کی تدوین کے وقت حیدر آباد اور بیجاپور کے دو نسخوں کو عبدالحق نے بطور خاص پیش نظر رکھا تھا۔

معراج العاشقین ۱۹۲۴ء میں حیدر آباد کے تاج پریس سے شائع ہوئی تھی۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ ابتدا ہی سے عبدالحق معراج العاشقین کے خواجہ بندہ نواز سے انتساب کو مشکوک تصور کرتے تھے جس کا اظہار انھوں نے اپنے مضمون "اردو زبان اور ادب" (ماہ نامہ ہم قلم کراچی، اگست ۱۹۶۲ء) میں کیا ہے اور رقمطراز ہیں کہ ان (خواجہ بندہ نواز) کے فارسی اور عربی رسالوں کے ترجمے لوگوں نے ان کے نام سے منسوب کردیے ہیں۔ اس قسم کی بدعت ہماری زبانوں میں ہوتی آئی ہے۔ (صفحہ ۸۷) حفیظ قتیل کا اس سلسلے میں تحقیقی کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے مخدوم شاہ حسینی اور ان کے رسالے "تلاوت الوجود" کے نام کی نشان دہی کی ہے۔ "کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی" کے مصنف انشا ہیں۔ اس کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عربی اور فارسی لغات سے احتراز کرتے ہوئے خالص اردو لکھی گئی ہے۔ اس کو عبدالحق نے رسالہ اردو جلد ششم،

ماہ اپریل ۱۹۲۶ء میں شائع کیا تھا۔ پھر پنڈت منوہر لال زتشی کے ناگری رسم الخط والے نسخے کو پیش نظر رکھ کر اس کی تصحیح کی تھی۔ امتیاز علی عرشی نے رضا لائبریری رام پور کے دو قلمی نسخوں سے مقابلہ کرکے اس کا مستند متن تیار کیا ہے۔ امتیاز علی عرشی کا نسخہ ۱۹۵۵ء میں انجمن ترقی اردو کراچی سے شائع ہوا لیکن غلطی سے اس پر عبدالحق کا نام شائع ہو گیا تھا۔

وجہی کی مثنوی "قطب مشتری" کو عبدالحق نے اپنے مقدمے کے ساتھ ۱۹۳۹ء میں شائع کیا تھا۔ مقدمے میں عبدالحق رقمطراز ہیں کہ یہ محض ایک قیاس ہے کہ اس میں درپردہ بھاگ متی اور سلطان محمد کی داستانِ عشق بیان کی گئی ہے۔ ہارون خاں شیروانی نے اپنے کتابچے 'بھاگ متی کا فسانہ' میں تاریخی حوالوں سے یہ ثابت کردیا ہے کہ بھاگ متی ایک افسانوی پیکر ہے جس کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں۔ وجہی کی "قطب مشتری" کو دبستان گولکنڈہ کی پہلی مثنوی تصور کیا جاتا تھا لیکن سیدہ جعفر نے احمد گجراتی کی "یوسف زلیخا" مرتب کرکے شائع کردی ہے۔ یہ مثنوی محمد قلی قطب شاہ کے دربار میں پیش کی گئی تھی اور ادبی مرتبے کے اعتبار سے یہ مثنوی "قطب مشتری" سے بہت بلند ہے۔ عبدالحق کا ایک اور تحقیقی کارنامہ نصرتی کی مثنوی "گلشن عشق" کی ترتیب و تدوین ہے۔ مقدمے میں قصے کے ماخذ سے عبدالحق نے عالمانہ انداز میں بحث کی ہے اور شیخ منجھن کی ہندی تصنیف اور فارسی قصہ "کنور منوہر و مدمالت" کا حوالہ دیا ہے۔ کتاب کے آخر میں ایک اچھی فرہنگ بھی موجود ہے۔ خواجہ سید محمد اثر کی مثنوی "خواب و خیال" کو بھی عبدالحق نے مرتب کیا ہے۔ یہ ۱۹۲۶ء میں انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد سے طبع ہوئی تھی۔ اس کی اشاعت کے بعد اردو داں طبقہ اس مثنوی کی ادبی اہمیت سے آشنا ہوا۔ گیان چند نے اپنی کتاب "اردو مثنوی شمالی ہند میں" میں مثنوی "خواب و خیال" کا سنہ ۱۱۹۵ اور ۱۱۹۹ھ کا درمیانی عرصہ قرار دیا ہے (صفحہ ۲۸۵)۔ عبدالحق نے سنہ اشاعت سے متعلق معلومات فراہم نہیں کی تھیں۔ انھوں نے مقدمے میں بنیادی نسخے کی نشان دہی بھی نہیں کی ہے۔ عبدالحق نے اثر کا دیوان بھی مرتب کرکے ۱۹۳۰ء میں شائع

کردیا ہے۔ انھوں نے جامعہ ملیہ اسلامیہ دہلی اور حیدر آباد کے کتاب خانے کے دو نسخوں کا مقابلہ کر کے متن تیار کیا ہے۔ عبدالحق سے قبل تقی الدین احمد نے آغا حیدر حسن کی نگرانی میں نظام ادب ۱۹۲۹ء میں اسے شائع کردیا تھا۔ تیسری بار فضل حق قریشی نے ۱۹۷۸ء میں اسے ایڈٹ کر کے پی. ایچ. ڈی. کی ڈگری حاصل کی ہے۔ عبدالحق نے جون ۱۹۳۵ء میں انجمن ترقی اردو سے دیوان تاباں بھی شائع کیا تھا۔ اس پر بہت ہی مختصر مقدمہ بھی سپرد قلم کیا ہے۔ تدوین متن کے سلسلے میں عبدالحق کا نام ہمیشہ تاریخ ادب اردو کے صفحات میں تابندہ رہے گا۔ ان کا ایک بہت اہم تحقیقی کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے نثر اور نظم کے قدیم نمونوں کو تلاش کر کے انھیں عوام سے روشناس کروایا۔ میر امن کی "باغ و بہار" کو بھی عبدالحق نے مرتب کر کے شائع کیا تھا۔ تحقیق کے جدید سائنٹفک اصولوں کی روشنی میں عبدالحق کے بعض متون میں کوتاہیاں بھی دریافت کی گئی ہے۔ عابد رضا بیدار، انصاراللہ نظر اور قاضی عبدالودود وغیرہ نے ان پر بعض اعتراضات بھی کیے ہیں لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ عبدالحق ہی کی وجہ سے اردو میں متنی تحقیق کا رواج عام ہوا اور قدیم ادب پاروں کی بازیافت اور ترتیب و تدوین سے ادیبوں نے دلچسپی لی۔ "اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا کام" (۱۹۳۳ء) میں عبدالحق نے زبان کی ابتدائی نشوونما پر روشنی ڈالی ہے اور صوفیا کی خدمات کا ذکر کیا ہے کہ بالواسطہ طور پر انھوں نے کس طرح اردو زبان کو پروان چڑھایا۔ "قدیم اردو" میں تین شعرا میراں جی شمس العشاق، برہان الدین جانم اور امین الدین اعلیٰ کا تذکرہ شامل ہے۔ انھوں نے نصرتی (۱۹۴۴ء) پر ایک مفصل کتاب لکھی ہے اور اس کے حالات زندگی اور مثنویوں وغیرہ کا محققانہ انداز میں جائزہ لیا ہے۔ "مرحوم دہلی کالج" پہلے رسالہ "اردو" جنوری، اپریل، جولائی اور اکتوبر ۱۹۳۳ء کے شماروں میں قسط وار اور پھر انجمن ترقی اردو سے کتابی شکل میں شائع ہوئی۔ عبدالحق نے مختلف موضوعات پر تحقیقی کام کیا ہے اور اردو میں ہمہ جہتی تحقیق کی روایت ان ہی کی قائم کردہ اور پروردہ ہے۔

عبدالقادر سروری کا شمار دکن کے بلند پایہ محققین میں ہوتا ہے۔

"پھول بن" کی تدوین ان کا ایک اہم تحقیقی کارنامہ ہے۔ یہ کتاب سلسلہ یوسفیہ سے ۱۹۳۷ء میں اشاعت پذیر ہوئی تھی۔ مقدمے میں شاعر کے حالات زندگی سے مدلل بحث کی ہے اور گولکنڈے کے اس شاعر کی مثنوی کو خوش اسلوبی کے ساتھ متعارف کروایا ہے اور بڑی دقت نظر کے ساتھ ترتیب متن کا کام انجام دیا ہے۔ بیجاپور کے شاعر صفی کا "قصہ بے نظیر" ایک اہم مثنوی ہے۔ اسے بڑی محنت کے ساتھ عبدالقادر سروری نے ۱۹۳۹ء میں ایڈٹ کیا ہے۔ انھوں نے ۱۹۲۹ء میں عثمانیہ یونیورسٹی کے کتب خانے کے مخطوطات کی وضاحتی فہرست مرتب کی۔ یہ فہرست تحقیقی کام کرنے والوں کے لیے ایک اہم اور مستند ماخذ کی حیثیت رکھتی ہے۔ "اردو مثنوی کا ارتقا" (۱۹۷۵ء) میں دکنی عہد سے لے کر جدید دور تک کی مثنویوں کا جائزہ لیا گیا ہے۔ "کلیات سراج" عبدالقادر سروری کا ایک یادگار تحقیقی کارنامہ ہے۔ اس کے مقدمے میں انھوں نے سراج کی سوانح اور ان کی شاعری اور دیگر تفصیلات قلمبند کی ہیں۔ اردو دنیا کو سراج کے کارناموں سے مفصل طور پر واقف کروا کے عبدالقادر سروری نے ادب کی ایک اہم خدمت انجام دی ہے۔ اس میں سراج کا تمام کلام یکجا کردیا گیا ہے۔ کلیات میں سراج کی مثنویوں، غزلیات، ترجیع بند، فردیات، مناجات، مخمسات کے علاوہ ان کے انیس (۱۹) خطوط بھی بڑی جستجو کے بعد حاصل کر کے شائع کیے گئے ہیں۔ "اردو کی ادبی تاریخ" (۱۹۷۶ء) تنقید اور تحقیق کا خوبصورت امتزاج ہے۔

"ارباب نثر اردو" کے مصنف سید محمد نے نصرتی کی "گلشن عشق" مرتب کر کے سلسلہ یوسفیہ سے شائع کی ہے۔ انھوں نے مقدمہ میں نصرتی کے حالات زندگی، اس کی پراسرار موت اور قصے کی تفصیل بیان کی ہے لیکن سید محمد نے زیادہ تحقیق و تدقیق سے کام نہیں لیا ہے۔ سید محمد نے وجیہہ الدین وجدی کی "پنچھی باچھا" بھی ۱۹۵۹ء میں شائع کی۔ اس کے مقدمے میں شاعر کے مختصر حالات زندگی قلمبند کیے ہیں اور خصوصیات کلام کا ذکر کیا ہے۔ اس کے علاوہ عبداللہ قطب شاہ کا نامکمل دیوان بھی ایڈٹ کیا ہے۔ اس کے مقدمے میں بھی زیادہ تحقیق اور محنت سے کام نہیں لیا گیا ہے۔ یہی حال "رضوان شاہ و روح

افزا" (۱۹۵۶ء) کے مقدمے کا ہے جسے انھوں نے مرتب کر کے مجلس اشاعت دکنی مخطوطات سے شائع کیا ہے۔ سید محمد نے حمید اورنگ آبادی کے "گلشن گفتار" کو بھی مرتب کیا ہے۔

محمد بن عمر نے ۱۹۵۹ء میں ادارہ ادبیات اردو سے "کلیات غواصی" مرتب کر کے شائع کیا تھا۔ یہ اب ناپید ہے۔ اس کا مقدمہ محمد بن عمر نے بڑی تحقیق کے ساتھ قلمبند کیا تھا۔ غواصی کے حالات زندگی، اس کی تخلیقات "سیف الملوک و بدیع الجمال" اور "طوطی نامہ" پر علمی روشنی ڈالی ہے اور ہمعصر شعرا سے غواصی کا موازنہ کر کے اس کے ادبی مقام کا تعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ ابتدا میں ڈاکٹر زور نے مصنف کا تعارف کرواتے ہوئے ان کی تحقیقی مساعی کو سراہا ہے۔ اس کے علاوہ محمد بن عمر نے "وجیہہ الدین وجدی" بھی ادارہ ادبیات اردو سے ۱۹۵۴ء میں شائع کی اور شاعر کے حالات زندگی اور ادبی خدمات کا جائزہ لیا ہے۔

سعادت علی رضوی نے غواصی کی شاہکار مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" کو سلسلہ یوسفیہ سے ۱۹۳۹ء میں اپنے مقدمے کے ساتھ شائع کیا تھا۔ کتاب کے مقدمے میں شاعر کے حالات زندگی، شاعری، طرز ترسیل، قصے کے ماخذ اور سنہ تصنیف جیسے موضوعات پر عالمانہ انداز سے بحث کی گئی ہے۔ سعادت علی رضوی ادبی تحقیق کے مطالبات اور آداب سے بخوبی واقف ہیں اور وہ مستند حوالوں اور معتبر ماخذوں ہی کو درخور اعتناء تصور کرتے ہیں۔ اس لیے ان کی مرتب کردہ کتابیں "طوطی نامہ" اور "سیف الملوک و بدیع الجمال" دکنی تحقیق کے اعلیٰ نمونے ہیں۔ انھوں نے "کلام الملوک" میں سلاطین دکن کے فارسی کلام کو مدون کیا ہے۔ سعادت علی رضوی فارسی کے معتبر اسکالر تھے۔ دکنی ادب پر تحقیقی کام کرنے والوں میں سعادت علی رضوی نے اپنی علمیت اور طریقہ استدلال سے اپنا تشخص قائم کیا ہے۔ "طوطی نامہ" کے مقدمے میں انھوں نے قصّے کے ہندستانی ماخذوں کو اجاگر کیا ہے اور یہ بتایا ہے کہ طوطے کی زبانی کن کن زبانوں میں قصے بیان کیے گئے ہیں اور ان سے اخلاق آموزی اور عبرت

انگیزی کا درس دیا گیا ہے۔ "طوطی نامہ" کا مقدمہ انھوں نے بڑی محنت اور دیدہ وری کے ساتھ لکھا ہے۔ "عادل شاہی مرثیے" کو مکمل حالت میں ابوالکلام آزاد ریسرچ انسٹی ٹیوٹ نے ۱۹۵۹ء میں شائع کیا۔

مسعود حسین خاں ایک ماہر لسانیات ہیں۔ وہ دکنی کو "قدیم اردو" سے تعبیر کرتے ہیں اور اس کے وقیع ادب پاروں کے قدرداں ہیں۔ مسعود حسین خاں نے عبدل کا "ابراہیم نامہ" (۱۹۶۹ء) میں مرتب کر کے شائع کرایا ہے اور اسے بیجاپور کی شاعری کا پہلا نمونہ تسلیم کرتے ہیں۔ سیدہ جعفر نے حسن منجھو خلجی ہنس کی "پیم نیم" کو عادل شاہی عہد کی پہلی ادبی کاوش ثابت کیا ہے۔ "ابراہیم نامہ" ابراہیم عادل شاہ ثانی کے درباری شاعر عبدل کا بادشاہ وقت کی مدح میں ایک طویل قصیدہ ہے جسے مثنوی کے پیکر میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کتاب کے مقدمے میں مسعود حسین خاں نے اس عہد کی تہذیب اور اس کے لسانی خدوخال پر روشنی ڈالی ہے۔ مسعود حسین خاں نے شاعر کے حالات، سماجی تناظر اور خصوصیات کلام پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کے علاوہ لسانی اور صوتی خصوصیات کا تجزیہ بھی کیا ہے اور اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ عبدل کا تعلق دہلی سے تھا جنوب سے نہیں کیونکہ اس کے کلام کی لسانی خصوصیات دہلی کی بولی سے ہم آہنگ ہیں۔ یہ کتاب شعبہ لسانیات، علی گڑھ سے شائع ہوئی تھی۔ "ابراہیم نامہ" کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۹۹ء میں کرناٹک اردو اکادمی بنگلور سے شائع ہوا ہے۔ "پرت نامہ" ۱۹۶۵ء میں شعبۂ اردو عثمانیہ یونیورسٹی کے مجلۂ "قدیم اردو" میں شائع کیا گیا تھا۔ اس کے مقدمے میں مسعود حسین خاں نے شاعر کے حالات اور دوسرے امور کا مختصراً ذکر کیا ہے۔ "پرت نامہ" ایک مختصر مثنوی ہے اور مرتب کے الفاظ میں یہ ایک مرید کا اپنے مرشد کی خدمت میں نذرانۂ عقیدت ہے۔ یہ مثنوی ادبی اعتبار سے کوئی بلند پایہ شعری اکتساب نہیں لیکن اس کی تاریخی اور لسانی اہمیت ہے۔ زبان کے ارتقا اور لسانی خصوصیات کی تقسیم میں اس سے مدد ملتی ہے۔ "قصہ مہر افروز و دلبر" (۱۹۶۶ء) اس اعتبار سے اہم ہے کہ یہ اردو نثر کے اولیں نمونوں میں سے ایک ہے۔ "پیش نامہ" میں مسعود حسین خاں

رقمطراز ہیں کہ یہ ''اردو کی قدیم ترین داستان'' ہے۔ اسے عیسوی خاں کی تصنیف بتایا گیا ہے اور مسعود حسین خاں نے اس داستان کو دہلوی زبان کا قدیم نمونہ تحریر کیا ہے لیکن پرکاش مونس اور گیان چند جین نے اسے ''گوالیاری زبان'' ثابت کیا ہے۔ وہ اس کے دہلوی ہونے کے قائل نہیں۔ دوسری بار یہ کتاب ۱۹۸۸ء میں انجمن ترقی اردو ہند سے شائع ہوئی ہے۔ ۱۹۶۹ء میں مسعود حسین خاں نے دکنی اردو کی لغت مرتب کی تھی۔ بعض ناگریز وجوہات کی بنا پر وہ لغت کا کام خاطر خواہ انداز میں انجام نہ دے سکے۔ اس لغت میں بقول مسعود حسین خاں کوئی چھ سات ہزار الفاظ شامل کیے گئے ہیں۔ مسعود حسین خاں مستند حوالوں ہی سے کام لیتے ہیں۔ ان کی تصانیف ''پرت نامہ'' اور ''ابراہیم نامہ'' اور ''قصہ مہر افروز و دلبر'' سے ان کی محققانہ آگہی اور معیار کا اظہار ہوتا ہے۔ تحقیق میں بھی مسعود حسین خاں کا اسلوب بیان دلچسپ اور پُراثر ہے۔ وہ تحقیق کے لیے خشک طرز تحریر کو ناگزیر تصور نہیں کرتے۔

ڈاکٹر حفیظ قتیل کا نام دکنی ادب کی تحقیق کے سلسلے میں اس لیے ہمیشہ یاد رکھا جائے گا کہ انھوں نے خواجہ بندہ نواز سے منسوب ''معراج العاشقین'' کے بارے میں نیا تحقیقی مواد فراہم کیا۔ تحقیق صرف تازہ آگہی سے روشناس کروانے کا کام نہیں بلکہ معلوم حقیقتوں کو نئے زاویے سے دیکھنے اور انھیں جانچنے پرکھنے اور مسلّمات کو حرف آخر تصور نہ کرتے ہوئے نئی دستیاب شدہ معلومات کے وسیلے سے حقیقت شناسی اور حقیقت تک رسائی کی کوشش بھی ہے یعنی تحقیق بت گری بھی ہے اور بت شکنی بھی۔ خواجہ بندہ نواز کو تاحال اردو کا پہلا نثر نگار تعلیم کیا جاتا تھا اور ''معراج العاشقین'' کو اردو نثر کا پہلا نمونہ تصور کیا جاتا تھا لیکن مختلف شہادتوں کی مدد سے حفیظ قتیل نے ثابت کردیا کہ یہ مخدوم شاہ حسین کی ''تلاوت الوجود'' کا خلاصہ ہے جس میں ربط و تسلسل کی کمی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ یہاں یہ بات قابلِ غور ہے کہ عبدالحق ابتدا ہی سے خواجہ بندہ نواز سے اس کے انتساب کو مشکوک سمجھتے تھے چنانچہ انھوں نے قطعیت کے ساتھ خواجہ بندہ نواز سے منسوب اس تصنیف کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار

نہیں کیا تھا۔ کراچی کے ماہنامہ "ہم قلم" اگست ۱۹۶۲ء میں شائع اپنے مضمون "اردو زبان اور ادب" میں انھوں نے صاف الفاظ میں اسے ظاہر کیا ہے (صفحہ ۸۷)۔ عبدالحق کے علاوہ خلیق انجم نے ۱۹۵۷ء میں مکتبہ شاہراہ دہلی سے اسے شائع کیا تھا اور اسے خواجہ بندہ نواز کی تصنیف تسلیم کیا تھا۔ حفیظ قتیل کا اس سلسلے میں تحقیقی کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے مخدوم شاہ حسینی اور "تلاوت الوجود" کے ناموں کی نشان دہی کی جبکہ عبدالحق نے صرف مصنف کے بارے میں شبہ کا اظہار کیا تھا۔ حفیظ قتیل کی کتاب "معراج العاشقین کا مصنف" ۱۹۶۸ء میں شائع ہوئی ہے اور انھوں نے اردو تحقیق کے مسلمات کو متزلزل کردیا۔ حفیظ قتیل کا ایک اور تحقیقی کارنامہ ہاشمی کے "دیوان ریختی" کی تدوین ہے۔ انھوں نے دکن کے نثرنگار میراں جی خدانما کے نثری رسائل کو بھی مرتب کرکے دکنی نثر کے ابتدائی مراحل کا خوش اسلوبی کے ساتھ جائزہ لیا ہے۔ حفیظ قتیل نے قیس کے مختصر سے دیوان کو بھی ترتیب دیا ہے۔ انھوں نے قاقشال کے "تذکرۂ تحفۃ الشعرا" کو بھی جس کا اردو کے اولین تذکروں میں شمار ہوتا ہے، متعارف کروایا ہے۔

مبازالدین رفعت دکنی کے ایک ممتاز محقق ہیں اور ان میں اچھی تحقیقی صلاحیتیں موجود ہیں۔ انھوں نے بیجاپور کے فرماں روا علی عادل شاہ ثانی شاہی کا کلیات (۱۹۶۲ء) اپنے مفید مقدمے کے ساتھ شائع کرایا ہے۔ ماخذوں کی تلاش اور مواد کی فراہمی میں انھوں نے جو کاوش کی ہے اس سے ان کے تحقیقی ذوق اور علمی لگن کا اندازہ ہوگا۔ "کلیات شاہی" مبازالدین رفعت کی سب سے اچھی تصنیف ہے۔ انھوں نے "شکارنامہ" (۱۹۶۲ء) بھی مدون کرکے شائع کیا۔ اس کا خواجہ بندہ نواز سے انتساب شک و شبہ سے بالاتر نہیں۔ ۱۹۶۷ء میں اکبرالدین صدیقی کے عملی اشتراک سے "ابلیس نامہ" مرتب کیا۔ یہ دکن کے ایک غیر معروف شاعر علاء الدین فقیر کی مثنوی ہے۔

۱۹۷۱ء میں اکبرالدین صدیقی نے برہان الدین جانم کا "ارشاد نامہ" مرتب کرکے اپنے مقدمے کے ساتھ شائع کرایا ہے۔ یہ دراصل ڈاکٹر زور کی

نامکمل کتاب "ارشاد نامہ از جانم" کی تکمیل ہے۔ اکبرالدین صدیقی نے "قلمۃ الحقائق" ۱۹۶۱ء میں ادارہ ادبیات اردو سے شائع کی۔ یہ دکنی نثر کا اولین مستند نمونہ ہے۔ "مشاہیر قندھار و دکن"، "دیوان عشق" (۱۹۶۰ء) اور "کشف الوجود" (۱۹۶۵ء) بھی اکبرالدین صدیقی کی تصانیف ہیں۔ انھوں نے ۱۹۵۶ء میں مقیمی کی مثنوی "چندربدن و مہیار" بھی مرتب کر کے شائع کی ہے۔ اس کا مقدمہ سرسری اور تشنہ سا محسوس ہوتا ہے۔ ابن نشاطی کی "پھول بن" کو عبدالقادر سروری نے پہلی بار متعارف کرایا تھا۔ اکبرالدین صدیقی نے اسے دوبارہ ترقی اردو بورڈ سے ۱۹۷۸ء میں طبع کروایا ہے۔ انھوں نے عبدالقادر سروری کی پیش کی ہوئی معلومات پر کوئی خاص اضافہ نہیں کیا ہے۔ سیدہ جعفر نے "چندربدن اور مہیار" کو نئی معلومات اور نئے تنقیدی جائزے کے ساتھ ہندی اکیڈمی آندھرا پردیش سے ہندی میں شائع کرایا ہے۔

سیدہ جعفر کی کتابیں "ماسٹر رام چندر اور اردو نثر کا ارتقا" ۱۹۶۰ء میں شائع ہوئی جس میں انھوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ سرسید اردو کے پہلے مضمون نگار نہیں تھے بلکہ ماسٹر رام چندر کی اوّلیت مسلمہ ہے۔ "من سمجھاون (۱۹۶۴ء)، دکنی رباعیاں (۱۹۶۶ء)، سکھ انجن (۱۹۶۷ء)، اردو مسلموں کا ارتقا (۱۹۷۲ء)، مثنوی یوسف زلیخا (۱۹۸۳ء)، کلیات محمد قلی قطب شاہ (۱۹۸۵ء) مثنوی ماہ پیکر (۱۹۸۶ء)، جنت سنگار (۱۹۹۷ء) اور دکنی ادب میں قصیدے کی روایت" (۱۹۹۹ء) اور "تاریخ ادب اردو ۱۷۰۰ء تک" (بہ اشتراک گیان چند جین) طبع ہو کر منظر عام پر آچکی ہیں۔ مسعود حسین خاں نے عبدل کے "ابراہیم نامہ" کو بیجاپور کا پہلا ادبی نقش بتایا ہے لیکن سیدہ جعفر نے یہ ثابت کردیا ہے کہ حسن منجھو خلجی ہنس کی مثنوی "پیم نیم" کو "ابراہیم نامہ" پر زمانی سبقت حاصل ہے۔ عبدالحق نے وجہی کی "قطب مشتری" کو دبستان گولکنڈہ کی پہلی مثنوی بتایا ہے لیکن سیدہ جعفر نے مثنوی "یوسف زلیخا" کو ایڈٹ کر کے یہ بتایا ہے کہ قطب مشتری سے چار دہائی قبل احمد گجراتی نے محمد قلی کے دربار میں اپنی مثنوی پیش کی تھی۔ زبان و بیان کی خوبیوں اور ادبی محاسن کے اعتبار سے یہ مثنوی "قطب

مشتری" سے بہت بلند پایہ ادبی تخلیق ہے۔ ڈاکٹر زور نے ۱۹۴۰ء میں "کلیات سلطان محمد قلی قطب شاہ" ایڈٹ کر کے شائع کیا تھا۔ ۱۹۸۵ء میں نیشنل کونسل برائے ترقی اردو زبان و ادب سے سیدہ جعفر نے اسے دوبارہ نئی تحقیقی معلومات کے ساتھ شائع کیا۔ ڈاکٹر ضیاء الدین شکیب (لندن) کے توسط سے انھوں نے لندن کے تاجر نوادرات تھامس جیمس کے ذخیرے سے کلیات محمد قلی قطب شاہ کے جو اوراق حاصل کیے تھے ان سے کلیات میں بارہ نظموں کا اضافہ کیا ہے۔ کتب خانہ سالار جنگ کے دونوں نسخوں سے محمد قلی کی دو غزلیں بھی شامل کی ہیں جو ڈاکٹر زور سے سہواً چھوٹ گئی تھیں۔

رئیسہ شوکت نے خواجہ بندہ نواز کے مختصر سے رسالے "شکارنامہ" کو ایڈٹ کر کے شائع کیا ہے۔ چندو لال شاداں، مہ لقابائی چندا اور لطف پر تحقیقی کام کیا ہے۔ عبدالمجید صدیقی نے نصرتی کی رزمیہ مثنوی (۱۹۵۹ء) "علی نامہ" اپنے گرانقدر مقدمہ کے ساتھ شایع کی ہے اور علی عادل شاہ کی مہمات پر مبنی اس رزمیہ مثنوی کی تاریخی بنیاد کی بازیافت کی ہے۔ ہاشم علی نے "میراں جی شمس العشاق" (۱۹۷۴ء) اور "مغز مرغوب و چہار شہادت" شائع کر کے دکنی ادب میں اچھا اضافہ کیا ہے۔ حسینی شاہد کی کتاب "سید شاہ امین الدین علی اعلیٰ: حیات اور کارنامے" ان کا پی. ایچ. ڈی. کا مقالہ ہے جو ۱۹۷۳ء میں شائع ہوا۔ "شاہ معظم" ۱۹۷۸ء کی تصنیف ہے۔ بدیع حسینی نے ۱۹۶۷ء میں میران یعقوب کی "شمائل الاتقیاء" پر کام کر کے اسکا انتخاب شائع کیا۔ "دکن میں ریختی کا ارتقا" ان کی ایک قابل قدر تصنیف ہے۔ محمد حفیظ سید نے ۱۹۳۹ء میں "کلیات بحری" اپنے مقدمے کے ساتھ شائع کی۔ جاوید وشسٹ نے دکنی ادب سے دلچسپی لی لیکن ان کا نقطہ نظر تحقیقی نہیں۔ زینت ساجدہ نے ۱۹۶۲ء میں علی عادل شاہ ثانی شاہی کا کلیات بڑی تحقیق و جستجو کے بعد مرتب کیا ہے اور اس پر ایک اچھا مقدمہ سپرد قلم کیا ہے۔ اس کے علاوہ اشرف بیابانی کی "نو سرہار" پر تحقیقی کام کیا ہے۔ یہ ان کے پی. ایچ. ڈی. کا مقالہ ہے جو ہنوز شائع نہیں ہوا ہے۔ "حیدرآباد کے ادیب" ساہتیہ اکیڈمی آندھرا پردیش سے ۱۹۵۷ء میں شائع

ہوئی۔ رفیعہ سلطانہ نے برہان الدین جانم کی کلمۃ الحقائق کو ۱۹۶۱ء میں مرتب کر کے مجلس تحقیقات اردو حیدر آباد سے شائع کیا ہے۔ اس کتاب میں برہان الدین جانم کی نثر نگاری پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ "اردو نثر کا آغاز و ارتقاء" ان کا پی. ایچ. ڈی. کا مقالہ ہے۔ کتاب کو گیارہ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اس میں نثر کے ابتدائی نمونوں سے بھی بحث کی گئی ہے۔ رفیعہ سلطانہ نے "کلیات احسان" بھی مرتب کیا ہے۔ دیوی سنگھ چوہان نے "پرت نامہ، پنچھی باچھا، کلمۃ الحقائق، مینا ستونتی، ابراہیم نامہ اور نصرتی" پر نوائے ادب میں بڑے فکر انگیز مضامین شائع کیے ہیں۔ افضل الدین اقبال میں تحقیق کا سلیقہ موجود ہے۔ انھوں نے "فورٹ سینٹ جارج کالج" پر پہلی بار ایک مبسوط اور جامع تصنیف پیش کر کے ادب کے اس مرکز کو متعارف کروایا ہے۔ "جنوبی ہند کی اردو صحافت"، "نواب اعظم و مثنوی اعظم نامہ" اور "حکایات لطیفہ" ان کی قابل ذکر تصانیف ہیں۔ "اردو کا پہلا نثری ڈراما" میں انھوں نے کیپٹن گرین آوے کے ڈرامے علی بابا چالیس چور کو اردو کا پہلا نثری ڈراما قرار دیا ہے۔ یہ ایک اہم تحقیقی انکشاف ہے۔ اس کے علاوہ قاضی عبید اللہ اور یعنطل لائبریری اور امانتی کتب خانہ خاندان شرف الملک مدراس کی وضاحتی فہرستیں بھی تیار کی ہیں۔ فضل الدین اقبال نے مہدی واصف کی "مجمع الامثال" بھی مرتب کر کے ۱۹۹۹ء میں شائع کر دی ہے۔ "مدراس میں اردو ادب کی نشو و نما" (۱۹۷۹ء) ایک اہم تحقیقی تصنیف ہے اور یونیورسٹیوں کے نصاب میں شامل ہے۔ محمد علی اثر کی تحقیقی تصانیف: "غواصی شخصیت اور فن، تحقیقی نقوش (۱۹۹۳ء) دکنی غزل، مثنوی اشتیاق نامہ" کے علاوہ اکبر الدین صدیقی کے اشتراک سے ادارہ ادبیات اردو کے مخطوطات کی فہرست تذکرہ اور مخطوطات جلد ششم بھی تیار کی ہے۔ انھوں نے مختلف شعرا اور ادیبوں پر تحقیقی مضامین بھی شائع کیے ہیں۔ "مقالات اثر" اور "نوادرات عیش" ایسے ہی مضامین پر مشتمل ہے۔

۱۹۳۹ء میں غلام عمر خاں نے "مینا ستونتی اور لیلیٰ مجنوں" کو ایڈٹ کر کے اپنے مقدمے کے ساتھ شائع کرایا ہے۔ اول الذکر مثنوی ۱۹۸۱ء میں اور

موخرالذکر ۱۹۶۷ء میں شائع ہوئی۔ انھوں نے مسعود حسین کے ساتھ دکنی اردو کی لغت میں کام کیا تھا۔ حمیرہ جلیل کی سب رس کی تدوین، نورالسعید اختر کی "تاج الحقائق اور بہرام و گل اندام" حبیب النسا کی "ریاست میسور میں اردو کی نشوونما" (۱۹۶۲ء) اور نذیر احمد نے بڑی تحقیقی بصیرت کے ساتھ ابراہیم عادل شاہ ثانی کی کتاب "نورس" کو ایڈٹ کیا ہے اور اس پر عالمانہ مقدمہ قلمبند کیا ہے۔ ڈاکٹر اشرف رفیع نے نظم طباطبائی پر پی.ایچ.ڈی. کا مقالہ لکھا۔ رشید موسوی نے حیدرآباد میں مرثیہ نگاری اور مراسم عزاداری پر تحقیقی کام کیا۔ لئیق صلاح نے شمس الدین فیض اور ارسطو جاہ پر اچھی تحقیقی تصانیف پیش کی ہیں اور حبیب ضیا نے مہاراجہ کشن پرشاد پر تحقیقی کام کر کے اُسے طبع کروایا ہے۔ طیب انصاری نے عہد آصفیہ میں اردو نثر کا ارتقا ۱۹۹۹ء میں شائع کی۔ مجید بیدار کی اردو کے تذکرے میں اکبر علی بیگ کی "دیوان لطف" اور عقیل ہاشمی کی "دیپک پتنگ کی تنقیدی تدوین" کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ ظہیرالدین مدنی کی کتابیں "سخنوران گجرات، اردو غزل دلی تک، نورالمعرفت اور ولی گجراتی" (۱۹۵۰ء) اردو تحقیق میں اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ولی گجراتی میں مصنف نے یہ ثابت کردیا ہے کہ ولی کا وطن اورنگ آباد نہیں بلکہ گجرات تھا۔ اس محاکمے کو انھوں نے دلائل اور مستند حوالوں سے استحکام عطا کیا ہے۔

اردو ادب کی تاریخیں تحقیق میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اردو کی سب سے پہلی تاریخ جسے بعض نقاد تذکرہ اور تاریخ ادب اردو کی درمیانی کڑی تصور کرتے ہیں، محمد حسین آزاد کی "آب حیات" ہے۔ امداد امام اثر کی "کاشف الحقائق" (۱۸۹۷ء) ہمارے موضوع سے راست تعلق نہیں رکھتی۔ آب حیات کے بعض تسامحات کی قاضی عبدالودود نے اپنی کتاب "محمد حسین آزاد بحیثیت محقق" میں نشان دہی کی ہے اس کے باوجود اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ محمد حسین آزاد نے اردو میں پہلی بار شعرا کے حالات اور کلام اتنی تفصیل سے قلمبند کیے تھے۔ "آب حیات" ۱۸۸۱ء کی تصنیف ہے لیکن یہاں اس کا ذکر اس لیے کیا جارہا ہے کہ آب حیات نے تاریخ ادب اردو لکھنے کی طرف

مصنفین کی توجہ منعطف کی۔ اردو نثر پر لکھی ہوئی پہلی تاریخ احسن مارہروی کی "تاریخ نثر اردو" (۱۹۳۰ء) ہے۔ اس میں حالات سے زیادہ نمونہ عبارت پر زور دیا گیا ہے۔ محمد یحییٰ تنہا کی "سیر المصنفین" کی دو جلدیں ۱۹۲۴ء میں منظرِ عام پر آئیں۔ اس پر ۱۹۴۸ء میں نظرِ ثانی کی گئی۔ اس کتاب میں سرسید احمد خاں اور ان کے رفقا پر مفصل تبصرہ موجود ہے۔ رام بابو سکسینہ کی تاریخ اس اعتبار سے جامع ہے کہ اس میں نثر اور نظم دونوں سے سروکار رکھا گیا۔ یہ کتاب ۱۹۲۷ء میں انگریزی میں قلمبند کی گئی تھی۔ محمد حسن عسکری نے اس کا ترجمہ کرکے اسے ۱۹۲۹ء میں اردو داں طبقے سے روشناس کروایا اور اس میں اضافے بھی کیے۔ اس دور میں لکھی ہوئی علاقائی تاریخ، "دکن میں اردو" (نصیر الدین ہاشمی) کا ذکر آچکا ہے اور اسی انداز پر مختلف علاقوں کے ادب کی تاریخیں لکھی گئیں۔ گجرات میں اردو، بنگال میں اردو، بہار میں اردو، زبان و ادب کا ارتقا، میسور میں اردو اور پنجاب میں اردو کا ذکر کیا جاچکا ہے۔ محمود شیرانی کا شمار اردو کے بڑے محققین میں ہوتا ہے لیکن انھوں نے بابا فرید شکر گنج، کبیر اور خسرو وغیرہ کے متعلق "پنجاب میں اردو" میں جو بیانات تحریر کیے ہیں انھیں بعض ادیب ان کی محققانہ شان کے منافی اور بے بنیاد تصور کرتے ہیں۔ ابواللیث صدیقی نے "لکھنؤ کا دبستان شاعری" (۱۹۴۴ء) اور نورالحسن ہاشمی نے "دلی کا دبستان شاعری" (۱۹۴۳ء) کے عنوان سے جو کتابیں شائع کی ہیں ان میں تہذیبی تناظر اور تاریخی پس منظر میں شعرا کے کارناموں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ اردو کے محققین نے تاریخ ادب سے دلچسپی کا ثبوت دیا۔ اعجاز حسین کی مختصر تاریخ ادب اردو کو عقیل رضوی نے اپنے اضافوں کے ساتھ ۱۹۸۴ء میں شائع کیا۔ احتشام حسین نے اردو ادب کی تنقیدی تاریخ ۱۹۸۳ء میں شائع کی۔ یہ تاریخ تنقیدی مزاج کی حامل ہے اور احتشام حسین نے تحقیق سے زیادہ سروکار نہیں رکھا ہے۔ سیدہ جعفر اور گیان چند جین نے "تاریخ اردو ادب ۱۷۰۰ء تک" شائع کی۔ یہ ۱۷۰۰ء تک کے اردو ادب پر سب سے مفصل تاریخ ہے جو پانچ جلدوں میں شائع ہوئی ہے۔ اصناف سخن کے ارتقا اور ان کی نشو و نما کی طرف بھی ادیبوں نے توجہ کی۔

سید رفیق حسین (الہ آباد) نے "اردو غزل کی نشوونما" اور حفیظ قتیل نے "اردو غزل کا ارتقا" میں اس صنف کی مقبولیت اور اس کی عہد بہ عہد ترقی کا جائزہ لیا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے "اردو غزل اور ہندستانیت" کو اپنا موضوع بنایا۔ کلیم الدین احمد نے فن داستان گوئی کی طرف توجہ کی۔ گیان چند نے نثری داستانوں پر اپنا مقالہ لکھا جو ۱۹۴۶ء میں طبع ہوا۔ گوپی چند نارنگ نے "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" (۱۹۶۰ء) اور عبدالقادر سروری نے "اردو مثنوی کا ارتقا" اور نجم الہدیٰ نے "مثنوی کا فن اور اردو مثنویاں" شائع کیں۔ عقیل رضوی نے شمالی ہند کی مثنویوں پر تحقیقی کام کیا۔ ریختی پر بدیع حسنی اور خلیل اللہ میر (وکرم یونیورسٹی) نے تحقیقی کام کیا۔ سفارش حسین کی کتاب "اردو مرثیہ" ذاکر حسین فاروقی کی "دبستان دبیر" مسیح الزماں کی "اردو مرثیے کا ارتقا" اور قصیدے پر محمود الٰہی اور ابو محمد سحر نے کتابیں شائع کیں۔ سیدہ جعفر نے ۱۹۹۹ء میں "دکنی ادب میں قصیدے کی روایت" پر تحقیقی کام کیا۔ اردو کے محققین نے ڈراما کی طرف بھی توجہ کی۔ اس سلسلے میں مسعود حسن ادیب نے بڑا معیاری کام کیا ہے۔ "اردو ڈراما اور اسٹیج" ایک تحقیقی کارنامہ ہے۔ یہ کتاب دو حصوں یعنی "لکھنؤ کا شاہی اسٹیج اور لکھنؤ کا عوامی اسٹیج" پر مشتمل ہے۔ ڈرامے کی تاریخ پر عشرت رحمانی اور اخلاق اثر وغیرہ کی کتابیں قابل ذکر ہیں۔ یہاں صرف انھیں تصانیف کی نشان دہی کی جارہی ہے جن میں تحقیقی پہلو نمایاں ہے۔ عبدالعلیم نامی نے اردو تھیٹر کی مکمل تاریخ آٹھ جلدوں میں پیش کی ہے۔ سوانح نگاری پر امیر اللہ شاہین اور شاہ علی نے تحقیقی کام کیا۔ رباعی کی صنف کو تحقیق کی روشنی میں دیکھنے والوں میں سلام سندیلوی اور سیدہ جعفر کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ "دکنی رباعیاں" میں متعدد شعراء کی رباعیاں پہلی بار منظر عام پر آئی ہیں۔ شہر آشوب پر کام کرنے والوں میں نعیم احمد (شہر آشوب ۱۹۶۸ء) اور سعد اللہ (ناگپور) کے نام ہمارے پیش نظر ہیں۔ پٹنہ کے محمد زین العابدین نے واسوخت نگاری کو اپنا موضوع بنایا۔ اسی طرح سانٹ پر حنیف کیفی (۱۹۷۵ء) تمثیل نگاری پر منظر اعظمی (۱۹۷۷ء)، ناول پر عظیم الشان صدیقی، اردو ناول کا آغاز و ارتقا اور افسانے پر نسیم آرا کی

تصنیف اردو افسانے کا ارتقا کا ذکر کیا جاسکتا ہے۔ علی عباس حسینی کی کتابیں "اردو ناول کی تاریخ اور تنقید" اور احسن فاروقی کی "ناول کیا ہے، اردو ناول کی تنقیدی تاریخ اور ادبی تخلیق اور ناول" میں تحقیقی رنگ بہت مدھم ہے اور تنقیدی شعور کی کار فرمائی نے ان کتابوں کی قدر و قیمت میں اضافہ کیا ہے۔ قطب النساء ہاشمی نے سفرناموں پر کام کیا۔ تحقیق کے اصولوں پر بھی توجہ کی گئی اور عابد رضا بیدار نے "تدوین کے مسائل" تنویر احمد علوی نے "اصول تحقیق و ترتیب متن" گیان چند جین نے "تحقیق کا فن" (۱۹۹۰ء) ش. اختر نے "تحقیق کے طریقۂ کار" عبدالرزاق منشی نے "مبادیات تحقیق" کلب عابد نے "عمادالتحقیق"، رشید حسن خاں نے "ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ" لکھ کر تحقیق کرنے والوں کی رہبری کی ہے۔ ان کے علاوہ مختلف کتب خانوں کے مخطوطات کی وضاحتی فہرستیں بھی مرتب کی گئی ہیں۔ نصیرالدین ہاشمی نے کتب خانہ سالار جنگ اور کتب خانہ آصفیہ کی مخطوطات کی تفصیل اپنی وضاحتی فہرستوں میں قلمبند کی ہے۔ ڈاکٹر زور نے ادارہ ادبیات اردو اور عبدالقادر سروری نے عثمانیہ یونیورسٹی کے مخطوطات کو متعارف کروایا ہے۔ امتیاز علی عرشی نے اسٹیٹ لائبریری رام پور اور حامد اللہ ندوی نے "کتب خانہ جامع مسجد، بمبئی کے اردو مخطوطات" (۱۹۹۰ء) کی فہرست تیار کی ہے۔ مختار الدین احمد نے مسلم یونیورسٹی کے مخزونہ مخطوطات کا "فہرست مخطوطات و نوادر در کتب خانہ مسلم یونیورسٹی" میں وضاحتی جائزہ لیا ہے۔

اردو تحقیق میں تذکروں کی اہمیت نظرانداز نہیں کی جاسکتی۔ یہ تذکرے شعرا کے حالات زندگی اور دوسری تفصیلات فراہم کرنے کا بنیادی ماخذ ہیں۔ حبیب الرحمٰن خاں شیروانی نے "نکات الشعراء"، عبدالحق نے قائم کے "مخزن نکات" اور لچھمی نرائن شفیق کے "چمنستان شعراء" (۱۹۲۸ء)، نثار احمد فارقی نے قدرت اللہ قدرت و شوق کے "طبقات الشعرا" (۱۹۶۸ء)، قاضی عبدالودود نے امیرالدین احمد کے "مسرت افزا" (۱۹۵۴ء)، ڈاکٹر زور نے "گلزار ابراہیم" (۱۹۳۴ء)، محمود شیرانی نے قدرت اللہ قاسم کے "مجموعہ نغز" (۱۹۳۳ء)

کلیم الدین احمد نے دیوان جہان (۱۹۵۹ء) مختار الدین نے صدرالدین آزردہ کے "تذکرہ آزاد" کو مرتب کیا۔ شیفتہ کے "گلشن بے خار" کو کلب علی خاں فائق (۱۹۷۳ء) نے روشناس کروایا۔ احمد علی خاں یکتا کے "دستور الفصاحت" کو امتیاز علی عرشی (۱۹۴۳ء)، سعادت خاں ناصر کے "خوش معرکہ زیبا" کو شمیم انہونوی، کلب حسین خاں نادر کے "تذکرہ نادر" کو مسعود حسن رضوی (۱۹۵۷ء) نے شائع کر کے تحقیق کے سلسلے میں گرانقدر کام انجام دیا ہے۔ ان کے علاوہ کم معروف تذکرہ نگاروں کے متعدد تذکروں کو بھی مرتب کر کے شائع کیا گیا ہے۔

اردو املا پر گوپی چند نارنگ کا املا نامہ (۱۹۷۴ء) اور پھر (۱۹۹۰) اردو املا کی معیار بندی کی قابل قدر کوشش ہے۔ نیز رشید حسن خاں کی "اردو املا" اور ابو محمد سحر کی "اردو رسم الخط: ایک محاکمہ" (۱۹۷۴ء) اپنے موضوع پر اہم کتابیں ہیں۔

اردو کے سربرآوردہ شعرا اور اہل قلم کی ادبی کاوشوں پر تحقیقی کام نے اردو ادب کے سرمائے میں گرانقدر اضافہ کیا ہے۔ حاتم پر ڈاکٹر زور، درد پر وحید اختر میر پر عبدالحق، نثار احمد فاروقی اور شمس الرحمٰن فاروقی، ذوق پر تنویر احمد علوی، انشا پر شیام لال کالرا، دبیر پر افضل حسین ثابت اور زماں خاں آزردہ، امیر مینائی پر جلیل مانکپوری، آبرو پر محمد حسن، شبلی پر سلیمان ندوی، امین پر مسعود حسن ادیب، میر حسن پر فضل الحق، مصحفی پر نورالحسن نقوی، جرأت پر مجیب الرحمٰن قریشی، نظیر اکبر آبادی پر ضمیر احمد خاں (بمبئی)، میر ضمیر اور نیر خلیق پر اکبر حیدری، ناسخ پر شبیہ الحسن، واجد علی شاہ پر کوکب قدر اور مسعود حسن رضوی، سودا پر شیخ چاند، امیر اللہ تسلیم پر فضل امام، شاد عظیم آبادی پر وہاب اشرفی، سرور جہاں آبادی پر حکم چند نیر، پریم چند پر جعفر رضا، اصغر گونڈوی پر سلام سندیلوی، حسرت موہانی پر احمر لاری، نیاز فتح پوری پر امیر عارفی، شاد عارفی پر مظفر حنفی، فانی پر مغنی تبسم کی کتابیں اردو ادب میں خوشگوار اضافے ہیں۔ یہ فہرست بہت طویل ہے اس لیے اختصار سے کام لیتے ہوئے چند تصانیف

کی نشان دہی کی گئی ہے۔ ان کے علاوہ اور بھی بہت سی قابل توجہ تصانیف منظر عام پر آئی ہیں۔ غالب اور اقبال پر غالبیات اور اقبالیات کے زیر عنوان متعدد گرانقدر کتابیں لکھی گئی ہیں۔ غالبیات پر تحقیقی کام کرنے والوں میں غلام رسول مہر، امتیاز علی عرشی، مالک رام، محمد اکرام اور قاضی عبدالودود اور نثار احمد فاروقی جیسے محقق بھی شامل ہیں۔

یہاں ان محققین کا ذکر بھی ضروری ہے جنھوں نے اردو تحقیق کو مقصد زندگی قرار دیا اور اردو ادب میں گرانقدر اضافے کیے ہیں۔ امتیاز علی عرشی کا شمار اردو کے صف اوّل کے محققین میں ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنی ادبی کاوشوں کو اردو تحقیق کے لیے وقف کر دیا تھا۔ ان کی ستائیس (۲۷) کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ امتیاز علی عرشی کی کچھ تحقیقی مساعی ایسی بھی ہیں جن کا ادب سے براہِ راست تعلق نہیں جیسے "فضل الخطاب العمر بن خطاب" اسی ذیل میں ان کی ابو عبدالقاسم البروی پر لکھی ہوئی کتاب بھی آتی ہیں۔ امتیاز علی عرشی نے کلیات لکھنوی کے تذکرے "دستور الفصاحت" کا حاشیہ بڑی محنت اور لگن سے تیار کیا ہے۔ اس میں پینتیس (۳۵) شعرا کے حالات قلمبند کیے گئے ہیں۔ یہ کتاب ۱۹۴۳ء میں شائع ہوئی۔ وقائع عالم شاہی، تاریخ مہدی، تاریخ اکبری، محاورات بیگمات اور ترجمہ مجالس رنگین سے ان کی محققانہ صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ امتیاز علی عرشی نے اردو فارسی اور عربی تینوں زبانوں کے ادبیات سے متعلق تحقیق کی ہے۔ اردو میں ان کا نام ماہر غالبیات کی حیثیت سے ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ مکاتیب غالب ۱۹۳۷ء کی تصنیف ہے۔ اس مجموعہ مکاتیب میں وہ خطوط موجود ہیں جو غالب نے نواب یوسف علی خاں ناظم والی رام پور کو لکھے تھے۔ اس کتاب کا مقدمہ امتیاز علی عرشی کی تحقیق و تدقیق کا ثبوت پیش کرتا ہے۔ اب تک اس کے سات ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں جس سے اس تصنیف کی اہمیت اور مقبولیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ غالبیات سے متعلق امتیاز علی عرشی کی ایک اور تصنیف "انتخاب غالب" ہے۔ دیوان غالب ایک معرکۃ الآرا تحقیقی کارنامہ ہے۔ غالب کے اصل متن کو انھوں نے بڑی محنت اور استناد کے ساتھ شائع کر کے

اردو ادب کی گرانقدر خدمت انجام دی ہے۔ فرہنگ غالب بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے اور غالب کی تفہیم و تحسین میں مد ومعاون ثابت ہوتی ہے۔ فارسی مکاتیب غالب اور "برہان قاطع" پر بھی امتیاز علی عرشی نے تحقیقی کام کیا ہے۔ غالب کے حالات زندگی، ان کی شخصیت اور ان کے دیوان کے صحیح اور مستند متن اور خطوط کو اصلی شکل میں پیش کر کے امتیاز علی عرشی نے غالب فہمی کی راہ ہموار کی اور اردو کے اس عظیم شاعر کو پوری سچائی اور صداقت کے ساتھ عوام سے متعارف کروانے کی کوشش کی ہے۔ امتیاز علی عرشی تحقیق میں قیاس آرائی اور افواہ پر ایمان لانے کے قائل نہیں۔ وہ تحقیق کو شہادتوں، استدلال اور استناد کا فن تصور کرتے ہیں۔ امتیاز علی عرشی کا ایک تحقیقی کارنامہ یہ بھی ہے کہ انھوں نے "کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی" کو جسے پہلے عبدالحق نے شائع کیا تھا، رضا لائبریری کے دو نسخوں کی مدد سے مرتب کر کے اس کا مستند متن انجمن ترقی اردو پاکستان سے ۱۹۵۵ میں شائع کیا اور اس پر غلطی سے عبدالحق کا نام شائع ہو گیا تھا لیکن کتاب کے تیسرے ایڈیشن میں عبدالحق نے اس فرد گذاشت کی تصحیح کردی ہے اور اسے ۱۹۷۵ء میں انجمن ترقی اردو پاکستان سے دوبارہ شائع کیا ہے۔

مسعود حسن رضوی "ہماری شاعری" لکھ کر ایک ناقد کی حیثیت سے ہمارے سامنے آئے تھے لیکن انھوں نے ایک محقق کی حیثیت سے بھی اپنی شناخت قائم کی ہے۔ مسعود حسن رضوی کا حیطہ تحقیق خاصا وسیع ہے۔ اس لیے ان کی تحقیق میں بڑا تنوع نظر آتا ہے۔ انھوں نے مرثیہ، ڈراما، داستان اور تذکروں کو اپنا موضوع بنایا۔ مسعود حسن نے اردو میں ترتیب و تدوین کا ایک نیا معیار قائم کیا ہے۔اس سلسلے میں "فیض میر"، "مجالس رنگین"، "دیوان فائز"، "واجد علی شاہ کا ڈراما"، "رادھا کنھیا کا قصہ" (مشمولہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج امانت کی "اندر سبھا" (لکھنؤ کا عوامی اسٹیج) رجب علی بیگ کا "فسانہ عبرت" مردان علی خاں مبتلا لکھنوی کا "تذکرہ گلشن سخن" (۱۹۶۵ء) اور ناٹک "بزم سلیمان" ان کی تحقیقی ذکاوت اور ادبی بصیرت کے آئینہ دار ہیں۔ مسعود حسن

رضوی نے "روح امین"، "شاہکار امین" اور متفرقات غالب" کے نام سے جو انتخابات پیش کیے ہیں وہ بھی ان کے اہم کارنامے ہیں۔ "رزم انیس اور تذکرہ نادر" کی انفرادیت یہ ہے کہ ان میں متن کی ترتیب نو سے ان کی افادیت اور ادبی حسن میں اضافہ کیا گیا ہے۔ اپنی تصانیف میں مسعود حسن رضوی نے تحقیق کے تقاضوں کو بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ پورا کیا ہے۔ "دیوان فائز" مرتب کر کے مسعود حسن ادیب نے فائز کو پہلی بار متعارف کرایا تھا۔ آب حیات میں محمد حسین آزاد نے فائز کا ذکر نہیں کیا ہے۔ "متفرقات غالب" میں غالب کے متعدد خطوط، نظموں اور ایک اردو غزل سے ہمیں پہلی بار روشناس کرایا ہے۔ ابتدا میں بتیس (۳۲) صفحات کا سیر حاصل مقدمہ ہے۔ مشتملات میں ایک غزل اور ایک سلام شامل ہیں۔ "۴۹ فارسی مکتوبات" کی تفصیل یہ ہے کہ ان میں سراج الدین احمد کے نام دس مکاتیب اور ۲۹ غیر مطبوعہ مکاتیب ہیں جن میں سے ایک ناسخ کے نام ہے۔ یہ بھی ایک اہم دریافت ہے۔ فارسی مثنوی "باد مخالف" بھی ہماری معلومات میں اضافہ کرتی ہے۔ "رزم نامہ انیس" میں مسعود حسن رضوی نے انیس کے رزمیہ بیانات کو تسلسل کے ساتھ مربوط کر کے ایک نیا تجربہ کیا ہے۔ اس پر بعض محققوں نے یہ اعتراض کیا ہے کہ اس طرح کی پیوندکاری کا کسی مصنف کو حق نہیں پہنچتا اس کے تتبع میں خبیر لکھنوی نے اسی انداز کو اپناتے ہوئے "رزم نامہ دبیر" تیار کر کے پیش کیا ہے۔ ناسخ کے شاگرد کلب حسن خان نادر کے مخمسوں کو دیوان غریب سے شاعر کے حالات اخذ کر کے "تذکرۂ نادر" کے نام سے شائع کیا ہے۔ یہ ترتیب متن کا کوئی غیر معمولی نمونہ نہیں ہے۔ مقدمے میں نادر کے بارے میں ایسی معلومات مہیا ہوتی ہیں جن کے ذکر سے بہت کم لوگ واقف ہیں۔ اردو ڈرامے سے بھی مسعود حسن رضوی نے خاص دلچسپی لی۔ "رادھا کنہیا کا قصہ" میں ابتدائی دور کی تمثیلی کوششوں کا عالمانہ انداز میں جائزہ لیا گیا ہے۔ یہ کتاب مصنف کا شاہکار سمجھی جاتی ہے۔ مسعود حسن نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ واجد علی شاہ اختر نے پہلی بار اردو میں ڈرامہ لکھا اور ان کے دربار میں رادھا کنہیا کا رہس ۱۸۴۳ میں کھیلا گیا تھا۔

لیکن عبدالعلیم نامی اسے ڈراما نہیں تسلیم کرتے۔ "اردو ڈراما اور اسٹیج" کی دوسری جلد "اردو کا عوامی اسٹیج" ہے۔ اس میں مصنف نے اندر سبھا کے بارے میں جو مفید معلومات فراہم کی ہیں وہ ان کی تحقیقی ژرف نگاہی اور ان کے وسیع مطالعے کی آئینہ دار ہیں۔ "فسانہ عبرت" کو جو ناپید ہوگئی تھی مسعود حسن ادیب نے روشناس کروایا۔ ابتدا میں سرور کی تصانیف پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس میں مسعود حسن ادیب نے اکثر جگہ سرور کے بیانات کی ترتیب بدل دی ہے جس کا مقصد ان کی معنویت کو ضائع ہونے سے بچانا تھا۔ مردان علی خان کے "تذکرہ گلشن سخن" کا ایک نسخہ انھیں حکیم آشفتہ سے ملا تھا جو حیدر آباد میں سکونت پذیر تھے (اور اس محلے کا نام حمام کی گلی تھا) مسعود حسن نے ہمایوں میں دسمبر ۱۹۳۳ میں پہلے اس پر ایک مضمون لکھا تھا۔ اس کتاب میں سب سے پہلے مصنف نے اپنے ماخذوں کی نشان دہی کی ہے اور فہرست شعراء کے بعد مرتب نے مقدمہ تحریر کیا ہے۔ "قواعد کلیہ بھاکا" (۱۹۶۸) ترجمہ سہی لیکن اس تحقیق کا بھی اپنا ایک مقام ہے کہ اورنگ زیب کے عہد میں مرزا خان نے "تحفۃ الہند" میں ہندستانی علم موسیقی اور ہندی شاعری اور اس کے تہذیبی تناظر پر روشنی ڈالی تھی۔ "اندر سبھا" پر مسعود حسن ادیب نے بڑ تحقیقی کام کیا ہے۔ امانت اور مداری لال کے علاوہ بہت سے شعراء نے "اندر سبھا" کو اپنا موضوع بنایا تھا۔ اس کی مقبولیت کے پیش نظر منشی خادم حسین افسوس نے "بزم سلیمان" لکھی تھی۔ یہ ۱۲۷۸ھ کی تصنیف ہے۔ مقدمے میں مسعود حسن رضوی نے اس ناٹک کے بارے میں مفید اور مستند معلومات فراہم کی تھیں۔ مختصر یہ کہ مسعود حسن رضوی اردو کے ایک بلند پایہ محقق ہیں اور ان کے تحقیقی جواہر پاروں نے اردو ادب کی قدر و قیمت میں اضافہ کیا ہے۔

مالک رام اردو کے ایک معتبر محقق ہیں۔ ان کی محققانہ کاوشوں نے اردو تحقیق کے وقار میں اضافہ کیا ہے۔ غالبیات کے ماہر کی حیثیت سے مالک رام ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے۔ مالک رام نے نہ صرف حیات غالب کو اپنی تحقیق کا مقصد قرار دیا تھا بلکہ ان کی تصانیف بھی اپنے وقیع اور گراں قدر مقدموں کے

ساتھ شائع کیں۔ "تذکرہ غالب، تلامذہ غالب، فسانہ غالب اور مرزا غالب" (انگریزی) غالب کی حیات اور سوانح کے مختلف گوشوں کا تحقیقی مطالعہ پیش کرتے ہیں۔ ترتیب متن کے سلسلے میں "دستنبو، سبد چین، دیوان غالب، خطوط غالب اور گل رعنا" میں متن کو محققانہ شان کے ساتھ مرتب کیا گیا ہے۔
مستقل تصانیف کے علاوہ مالک رام کے مختلف مضامین بھی شائع ہو چکے ہیں۔اس سلسلے میں ان کا پہلا مضمون "غالب اور ذوق" رسالہ نگار ستمبر ۱۹۲۶ میں شائع ہوا تھا۔ یہ عجیب بات ہے کہ غالب کے محقق "سخن فہم" اور "طرف دار" ہونے کے باوجود انھوں نے ذوق کو غالب پر ترجیح دی ہے۔ "ذکر غالب" غالبیات میں ایک اہم اضافہ ہے۔ "ذکر غالب" میں مالک رام نے غالب کے حالات زندگی کو محققانہ انداز میں بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ سپرد قلم کیا ہے۔
اس کتاب پر قاضی عبدالودود نے جو اعتراضات کیے تھے انھیں بعض محققین سخت گیری کی انتہا تصور کرتے ہیں۔ "اردو تحقیق اور مالک رام" میں اس کا ذکر کیا گیا ہے۔ "ذکر غالب" غالب کے مستند حالات زندگی کا بہترین ماخذ تصور کی جاتی ہے۔ "فسانہ غالب" پندرہ مضامین پر مشتمل ہے یہ کتاب ۱۹۷۷ میں شائع ہوئی تھی۔ یہ مضامین غالب کی سوانح اور واقعات حیات سے متعلق ہیں۔ اس کا پہلا مضمون "توقیت غالب" نہایت اعلیٰ تحقیق کا ایک نمونہ ہے۔ تیسرے مضمون میں عبدالصمد (غالب کے استاد) کا ذکر ہے جسے عبدالودود ایک تخیلی پیکر تصور کرتے ہیں۔ مالک رام نے عبدالودود کے اعتراضات کا جواب دیا ہے۔
"تلامذہ غالب" میں باقر علی خان کامل، نظام رام پوری، بنواری لال شعلہ اور سید محمود آزاد کو غالب کے تلامذہ تسلیم کرنے سے انکار کیا ہے اور دلائل و براہین سے اپنے محاکمات کو تقویت پہنچائی ہے۔ نثار احمد فاروقی نے "تلاش غالب" میں مالک رام کی اس کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے اس تصنیف میں مالک رام کے بعض تسامحات کی نشان دہی کی ہے اور ان کا خیال ہے کہ عنایت حسین بدایونی کا تخلص رشکی نہیں اشکی تھا۔ الکزنڈر ہیڈلے آزاد غالب کے شاگرد تھے۔ لیکن ان کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔ مغیث الدین فریدی نے تاریخ کی بعض اغلاط کی

نشان دہی کی ہے۔ مالک رام نے غالب کے کلام اور ان کی نثر کی ترتیب کا جو کام انجام دیا ہے وہ بہت اہم ہے اور اسے دستاویزی اہمیت حاصل ہے۔ "سبد چین اور دستنبو" بھی مالک رام کی مساعی کا نتیجہ ہیں۔ دیوان غالب بھی مالک رام نے شائع کیا، اس میں اختلافات نسخ بھی ہیں اور صحت متن پر بھی توجیہ مرکوز کی گئی ہے۔ شاہد اعظمی کے نام سے ایک کتاب "اردو تحقیق اور مالک رام" شائع ہوئی تھی جس میں مالک رام کی تحقیقی انکشافات کی تعریف و تحسین کے بجائے صرف ان کے تسامحات کی نشاندہی کی گئی تھی۔ خطوط غالب ۱۹۶۳ کی تصنیف ہے اس سے پہلے ان خطوط کو مہیش پرشاد نے مرتب کیا تھا۔ مالک رام نے اسے تصحیح اور اضافوں کے ساتھ اس طرح شائع کیا ہے کہ اس میں مہیش پرشاد کا دیباچہ موجود ہے۔ مالک رام نے غالب پر متعدد مضامین لکھے۔ غالبیات کے سلسلے میں مالک رام کی تصانیف "ذکر غالب" اور "فسانہ غالب" ان کے شاہکار تصور کیے جاتے ہیں۔ کربل کتھا کی ترتیب و تدوین (بہ اشتراک مختارالدین) بھی ان کا ایک تحقیقی کارنامہ ہے۔ اس کے علاوہ ابوالکلام آزاد کے "تذکرہ" اور "غبار خاطر" کی عالمانہ ترتیب اور پیش کش نے ان کے ادبی وقار میں اضافہ کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اپنے ادبی سفر کا آغاز تحقیق سے کیا تھا لیکن بعد میں ان کی دلچسپیوں کا دائرہ اور وسیع ہو گیا اور وہ علم لسانیات، اسلوبیات اور ادبی تنقید کی طرف متوجہ ہو گئے۔ "ہندستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں" (۱۹۶۰) "اردو غزل اور ہندستانیت" (۱۹۵۵)، "امیر خسرو کا ہندوی کلام" (۱۹۸۷) اور "وضاحتی کتابیات" (۱۹۷۶)، (۱۹۷۷-۱۹۷۸) سے اس کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان کی شخصیت میں تحقیقی صلاحیتوں کے سوتے چھپے ہوئے ہیں۔ وہ استدلال، نتائج کے استخراج، شہادتوں کی صحت اور استناد، دلائل کی منطقیت اور تحقیق کے آداب و لوازم سے بخوبی آشنا ہی نہیں، ان سے کام لینے کا ہنر بھی جانتے ہیں۔ "امیر خسرو کا ہندوی کلام" سے پتہ چلتا ہے کہ انھوں نے ہندستان ہی میں امیر خسرو کے ہندوی کلام کو تلاش نہیں کیا بلکہ دور دراز ملکوں کے کتب خانوں سے بھی گوہر آبدار برآمد کیے ہیں۔ تحقیق جگر کاوی، جاں سوزی اور خار اشگافی

کی مقتضی ہے۔ اپنی تصانیف میں گوپی چند نارنگ نے اس کی تکمیل میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی ہے۔ انھوں نے اپنے ایک رفیق کار سے مل کر اردو کی "وضاحتی کتابیات" کا ڈول ڈالا جس کی دو جلدیں ترقی اردو بیورو دہلی سے شائع ہوئیں۔ اردو اکادمی دہلی سے انھوں نے "ہندوستان کے اردو مصنفین اور شعرا کی ڈائرکٹری" (۱۹۹۷) شائع کی۔ ان کا لسانیاتی کام بھی علمی و تحقیقی نوعیت کا ہے۔ "املانامہ" (۱۹۷۴) نظر ثانی (۱۹۹۰)، "اردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو" (۱۹۶۱) اور "اردوئے دہلی کی کرخنداری بولی" (انگریزی) ۱۹۶۲ گہرے تحقیقی مطالعے پر مبنی ہیں۔ انگریزی میں انھوں نے غنیت اور معکوسی آوازوں پر نہایت اہم کام کیا ہے جو نیویارک سے شائع ہوا ہے اور دنیا بھر میں لسانیات کے نصابات میں شامل ہے۔

قاضی عبدالودود کا مطالعہ بہت وسیع ہے۔ وہ عربی، فارسی، انگریزی اور فرانسیسی زبانوں سے بخوبی واقف ہیں۔ تاریخ سے لگاؤ ہے اور قانون سے واقفیت نے نتائج کے استخراج اور دلائل و براہین کی اہمیت ان پر واضح کردی ہے۔ قانون کے مطالعے نے انھیں تحقیق میں لفظوں کے استعمال کا سلیقہ سکھایا ہے۔ عبدالودود اپنے موضوع کے مالہ و ماعلیہ پر نظر رکھتے ہیں۔ وہ اردو کے ایک ایسے محقق تصور کیے جاتے ہیں جو اغلاط اور تسامحات کی نشان دہی میں شخصی تعلقات مروت اور رعایت کو ملحوظ نہیں رکھتے۔ خواجہ احمد فاروقی کی کتاب "میر تقی میر حیات اور شاعری" شائع ہوئی تو قاضی عبدالودود نے اس پر نہایت سخت اعتراضات کیے۔ اس کے علاوہ دوسری متعدد غلطیوں کو قابل گرفت قرار دیا۔ اسی طرح نورالحسن ہاشمی کی "دلی کا دبستان شاعری" اور ابواللیث صدیقی کا "لکھنو کا دبستان شاعری" اور اختر اورینوی کی "بہار میں اردو زبان و ادب کا ارتقا" پر بھی انھوں نے تفصیل اور شرح و بسط کے ساتھ اظہار خیال کیا تھا اور ان میں مصنفین سے جو سہو ہوا ہے اس کی طرف توجہ مبذول کروائی ہے۔ قاضی عبدالودود نے "دیوان جوشش، دیوان رضا اور قطعات دلدار" بھی مرتب کر کے شائع کیے ہیں۔ حزم و احتیاط، باریک بینی اور استدلال کی منطقیت نے قاضی عبدالودود کی

تحقیقی تصانیف کی قدر و قیمت میں اضافہ کیا ہے۔ عبدالودود نے ''تذکرہ ابن طوفان'' بڑی عرق ریزی اور توجہ کے ساتھ مدون کیا ہے۔ اس کے علاوہ ''قاطع برہان، مسرت افزا، رسائل متعلقہ، اشتر و سوزن اور عیارستان'' ان کے دقیع علمی و ادبی کام ہیں۔ ان مستقل تصانیف کے علاوہ انھوں نے تحقیقی مضامین بھی قلم بند کیے ہیں۔ ''غالب بحیثیت محقق''، ''ہندستان اور پاکستان کی دانش گاہوں میں اردو زبان و ادب سے متعلق تحقیقات'' ''جہان غالب'' (غالب انسائیکلوپیڈیا) ''محمد حسین آزاد بحیثیت محقق''، ''یاد داشت ہائے عبدالودود'' اور ''آوارہ گرد اشعار'' بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ قاضی عبدالودود نے میر، مصحفی، انشا اور مومن پر جو مضامین سپرد قلم کیے ہیں وہ ان کی محققانہ شان کے مظہر ہیں۔ مومن کے خطوط کو بھی پہلی بار انھوں نے تفصیل سے متعارف کروایا تھا۔ قاضی عبدالودود کی تحریروں اور ان کی تحقیق نے اردو میں ریسرچ کے معیار کو بلند کیا اور ایک نصب العین اور معیار قائم کیا ہے۔ ان کا ایک ادبی کارنامہ جریدہ ''تحقیق'' کا اجرا بھی ہے لیکن یہ زیادہ عرصہ جاری نہیں رہ سکا۔ ''معاصر'' (پٹنہ) سے قاضی عبدالودود کا ربط رہا اور انھوں نے اسے اپنے علمی تعاون سے سرفراز کیا۔ ماہر غالبیات کی حیثیت سے بھی قاضی عبدالودود کا تشخص قائم ہوا ہے۔ ڈھاکے کے حکیم حبیب الرحمٰن کی ایک قلمی بیاض میں غالب کے بتیس (۳۲) غیر مطبوعہ خطوط درج تھے۔ ان خطوط کے علاوہ عبدالودود نے غالب کی دوسری کمیاب اردو اور فارسی کی نادر تحریروں کو اکٹھا کر کے ''آثار غالب'' کے نام سے ۱۹۴۸ میں شائع کر دیا ہے۔ جب شیخ محمد اکرام کی کتاب ''آثار غالب'' سے واقف ہوئے تو کتاب کا نام بدل کر ''ماثر غالب'' رکھ دیا۔ اس کتاب کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصے میں اردو نثر اور اشعار اور فارسی کلام کو جگہ دی گئی ہے اور دوسرے حصے میں خطوط ہیں۔ حنیف نقوی نے قاضی عبدالودود کی اس غلط فہمی کا ازالہ کیا ہے کہ غالب کے مکتوب الیہ غلام نجف اور محمد نجف دو نہیں ایک ہی شخصیت ہے۔ ''قاطع برہان'' اور ''رسائل متعلقہ'' کا ذکر بھی غالبیات کے سلسلے میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ قاضی عبدالودود نے تذکروں

کی ترتیب و تدوین کے تحقیقی مطالبات کو بڑے سلیقے کے ساتھ پورا کیا ہے۔
۱۹۵۴ میں قاضی عبدالودود نے "ادارہ تحقیقات اردو" قائم کیا تھا۔ اس سلسلے کی پہلی کتاب "تذکرہ شعراء" مصنفہ ابن امین اللہ طوفان تھی۔ اس کا دوسرا ایڈیشن ایک سال بعد عابد رضا بیدار کے اضافوں کے ساتھ شائع ہوا۔ اس کے مقدمے میں تذکرہ نگار کو متعارف کروایا گیا ہے۔ طوفان ناسخ کے دوست اور ہم نشین تھے۔ قاضی عبدالودود ابن طوفان کی شخصیت کا تعین نہیں کر سکے کہ وہ طوفان کے کونسے فرزند تھے۔ رنمی یا ان کے بھائی؟ اس تذکرے پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ بعض اہم معلومات جنھیں متن میں جگہ ملنی چاہئے تھی فٹ نوٹ میں پیش کی گئی ہیں اور یہ اصول تحقیق کے مغائر ہے۔ "عیارستان" میں تین کتابوں پر تبصرے شامل ہیں۔ "دیوان فائز" مرتبہ مسعود حسن رضوی، "مرقع شعراء" مرتبہ رام بابو سکسینہ اور "میر تقی میر حیات اور شاعری" از خواجہ احمد فاروقی۔ عبدالودود نے جو تعریف و تحسین کے معاملے میں جز رس اور محتاط تصور کیے جاتے ہیں، مسعود حسن رضوی کی تحقیقی کاوشوں کو سراہا ہے۔ عبدوالودود نے تاریخ محمدی سے فائز کے والد کا نام محمد طفیل دریافت کیا اور یہ ثابت کیا ہے کہ صدرالدین محمد خاں نام نہیں خطاب ہے۔ اسی طرح کامور خان کے تذکرے 'السلاطین' سے فائز اور ان کے دو بھائیوں کے نام اور تاریخ ولادت اور دوسرے واقعات اخذ کر کے ان کی نشاندہی کی ہے۔ خواجہ احمد فاروقی پر عبدالودود کا اعتراض یہ بھی ہے کہ انھوں نے بعض ایسی کتابوں کا حوالہ دیا ہے جو ان کی نظر سے نہیں گزری تھیں۔ اس لیے خواجہ احمد فاروقی نے وہ باتیں بھی لکھ دی ہیں جو ان کتابوں میں موجود نہیں ہیں۔ عبدالحق کے بیانات میں بھی عبدالودود کو اصلاح کی گنجائش نظر آتی ہے۔ 'ذکر میر' پر عبدالودود کا اعتراض یہ ہے کہ عبدالحق نے اپنے بیانات کو تاریخی صداقت کی روشنی میں نہیں جانچا ہے جس کی وجہ سے وہ غلطیوں کے مرتکب ہوئے ہیں۔ "اشتر و سوزن" کا زیادہ اہم حصہ "تذکرہ سرور" پر تبصرہ ہے۔ قاضی عبدالودود نے اردو کے ادیبوں میں ذوق تحقیق کو پروان چڑھانے میں اہم حصہ لیا اور محققین نے

ان سے حزم اور احتیاط کا درس لیا ہے۔ انھوں نے تحقیق میں حزم و احتیاط، استدلال اور استناد کی اہمیت واضح کی۔

میر حسن کا تذکرہ شعرائے اردو ۱۹۲۲ میں انجمن ترقی اردو ہند سے شائع ہو چکا تھا۔ عبدالودود نے اس کا متن تیار کیا تھا لیکن اسے مکمل نہیں کر سکے تھے۔ ''تذکرہ مسرت افزا'' کا ذکر گارساں دتاسی نے کیا تھا۔ عبدالودود خطی متن کی صحیح قرأت کے دشوار گزار مرحلے سے گذرے لیکن مقدمہ اور تحشیہ نہیں لکھا۔ قاضی عبدالودود ایک بلندپایہ محقق ضرور تھے لیکن مفصل کام کو سمیٹنے سے اکثر گریز کرتے تھے۔ اس سلسلے میں عبدالودود کا نام اس لیے بھی لیا جاتا ہے کہ انھوں نے اس تذکرے کو منظر عام پر لاکر ایک اہم ادبی خدمت انجام دی ہے۔ ''خلاصہ تذکرۃ الاکابر'' میں صرف دس شاعروں کا احوال درج کیا گیا ہے۔ اس میں تحشیہ تشنہ معلوم ہوتا ہے۔ ''دیوان جوشش'' کا مقدمہ خاصا طویل ہے اور اسے پانچ حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اس میں حالات زندگی پر بھی تبصرہ کیا گیا ہے اور دوسری تفصیلات بھی درج کی گئی ہیں۔ جوشش کے بارے میں قاضی عبدالودود نے یہ انکشاف کیا ہے کہ ان کا ایک دیوان اور نثر میں ''رسالہ قافیہ'' ہی ان کی ادبی یادگاریں ہیں۔ مقدمے کے آخری عنوان کے تحت جوشش کی شاعری پر نظر ڈالی گئی ہے۔ عبدالودود نے داخلی شہادت یعنی اشعار کی مدد سے شاعر کے عقائد کے بارے میں رائے قائم کی ہے۔ رضا عظیم آبادی پر انھوں نے ''معاصر'' پٹنہ میں اکتوبر ۱۹۴۱ مئی ۱۹۴۲ اور فروری ۱۹۴۳ میں چار مضامین شائع کیے تھے۔ مقدمہ میں حالات زندگی، تصانیف، املا، زبان فارسی، عربی مفردات اور مرکبات، ہندستانی مرکبات اور تذکیر و تانیث جیسے عنوانات کے تحت اہم تحقیقی مواد فراہم کیا گیا ہے۔ جوشش کی طرح رضا بھی معمولی حیثیت کے شاعر تھے۔ جیسا کہ کہا جاچکا ہے قاضی عبدالودود نے ''قطعات دلدار'' بھی مرتب کر کے شائع کیے ہیں۔ دسمبر ۱۹۴۳ میں دلدار پر ان کا مضمون شائع ہو چکا تھا جس میں ایک سو سولہ (۱۱۶) نظمیں اور دو سو اٹھائیس (۲۲۸) اشعار دیے گئے ہیں۔ مقدمے میں کلام پر مختصر لیکن جامع تبصرہ کیا گیا ہے۔ عبدالودود نے قلق

کے "سفر آشوب" کو بھی ایڈٹ کیا ہے۔ قلق سلطنت اودھ کے خاتمے کے بعد جن پریشانیوں سے دوچار ہوئے تھے ان پر اس مثنوی میں روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس پر قاضی عبدالودود نے ایک مختصر سا مقدمہ بھی لکھا ہے۔ کلام شاد کی تدوین کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ شاہ کمال علی کمال اور مثنوی مہاراجہ کلیان سنگھ کی ترتیب کا ذکر بھی ضروری ہے۔ "مثنوی گلزار نسیم اور مثنویات شوق" کی تدوین بھی عبدالودود کے علمی و ادبی کارنامے ہیں۔ اس کے علاوہ رجب علی بیگ سرور کے استادِ مرزا نوازش کے دیوان سے بھی انھوں نے دلچسپی لی اور اسے مرتب کر کے متعارف کروایا ہے۔

برج موہن دتاتریہ کیفی ایک لسانی محقق کی حیثیت سے ناقابل فراموش ہیں۔ "کیفیہ" اور "منشورات" سے کیفی کی علمیت اور تحقیق سے لگاؤ کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنے عالمانہ مقالے "کیفی دتاتریہ کی خدمات: لسانی محقق کی حیثیت سے" میں "کیفیہ" اور "منشورات" کے تناظر میں کیفی کی لسانی تحقیق کا بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ جائزہ لیا ہے۔ (آج کل اردو تحقیق نمبر ۱۹۶۷ ص ۷۷)۔ محمودالٰہی نے بھی تحقیق سے دلچسپی لی۔ "فسانہ عجائب" کو اطہر پرویز، رفیق حسین اور سلیمان حسین نے بھی مرتب کیا ہے۔ محمودالٰہی نے ایک نودریافت نسخے کو بنیاد بنایا ہے اور اس کی تدوین بڑی محنت اور عرق ریزی کے ساتھ کی ہے۔ یہ تدوین کا ایک اچھا نمونہ سمجھی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے "تذکرہ شورش" (غلام حسین شورش) کا متن بھی تیار کر کے شائع کرایا ہے۔ "اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ" میں بھی تحقیقی پہلو کو نظرانداز نہیں کیا ہے۔ محمودالٰہی نے میر کے تذکرہ "نکات الشعراء" کو بھی مدون کر کے شائع کیا ہے۔ انھوں نے مولوی کریم الدین کے ناول "خط تقدیر" کو اردو کا پہلا ناول قرار دیا ہے اور اسے شائع کر کے اردوداں طبقے سے روشناس کروایا ہے۔ مختارالدین احمد کی تحقیقی مساعی کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ انھوں نے ۱۹۶۵ میں مالک رام کے اشتراک سے "کربل کتھا" مرتب کر کے شائع کی۔ یہ کتاب تاریخ ادب اردو میں ایک انکشاف کی حیثیت رکھتی ہے۔ "احوال غالب"

۱۹۵۲ء غالبیات میں ایک خوشگوار اضافہ ہے۔ اس میں انھوں نے غالب کے متعلق مفید معلومات اکٹھا کر دی ہیں۔ مختار الدین احمد نے اکبرالہ آبادی کے خطوط (۱۹۵۱) بھی مرتب کیے ہیں۔ اس کے علاوہ حاکم کے فارسی دیوان کا انتخاب بھی ۱۹۶۱ میں شائع کیا ہے۔ مختار الدین احمد کی دو وضاحتی فہرستیں بہت اہم اور تحقیق کے نقطہ نظر سے مفید تصور کی جاتی ہیں۔ "فہرست مخطوطات و نوادر در کتب خانہ مسلم یونیورسٹی" اور فہرست مخطوطات احسن کلکشن (۱۹۵۳) محققین کی رہبری اور رہنمائی کرتے ہیں۔ "تذکرہ شعرائے فرخ آباد" مفتی سید محمد ولی اللہ فرخ آبادی کی فارسی تاریخ کا چوتھا مقالہ ہے۔ اس تذکرے میں فارسی اور اردو کے پچانوے (۹۵) شعراء کو شامل کیا گیا ہے۔ شیخ محمد ریاض الدین امجد نے ۱۸۶۰ میں دہلی کا سفر کیا تھا ان کا سفر نامہ چونسٹھ (۶۴) صفحات پر مشتمل ہے۔ مختار الدین احمد نے اس سفر نامے کو رسالہ "صبح" دہلی ۱۹۶۲ میں شائع کیا تھا۔ تذکرہ حیدری بھی ان ہی کی دریافت ہے اور اسی طرح تذکرہ آزردہ بھی۔ مقدمے میں آزردہ کے حالات قلمبند کیے ہیں اور نمونہ کلام دیا ہے۔ غلام یحییٰ عظیم آبادی کا "دیوان حضور" بھی مرتب کیا۔ اس کی اشاعت ۱۹۷۷ میں عمل میں آئی۔ اس کے علاوہ "تذکرہ خیراتی لال بے جگر اور روزنامچہ حسرت موہانی" مالک رام کے اشتراک سے مرتب کیے ہیں۔ سلیمان شکوہ اور رقت کے دیوان بھی ان کی تحقیقی کاوشیں ہیں۔ انھوں نے اہم تحقیقی مضامین بھی لکھے ہیں۔ وہاب اشرفی کو تنقید سے زیادہ دلچسپی ہے لیکن انھوں نے تحقیقی موضوعات پر بھی قلم اٹھایا ہے۔ "قطب مشتری، مثنوی اور مثنویات، بہار میں اردو افسانہ نگاری میں تحقیقی پہلو" نمایاں ہے۔ وہاب اشرفی نے "کاشف الحقائق" کو بھی مرتب کیا ہے۔ عبدالستار دلوی کو بنیادی طور پر لسانیات سے دلچسپی ہے۔ انھوں نے تحقیق کی طرف بھی توجہ کی ہے۔ سیدہ جعفر کے "من سمجھاون" (شاعر شاہ تراب چشتی) مرتب کر کے شائع کرنے کے بعد انھوں نے اس موضوع پر ایک کتاب سپرد قلم کی ہے۔ عبدالستار دلوی نے ۱۹۷۴ میں "رانی کی کہانی" مرتب کر کے شائع کی ہے۔ اس کے علاوہ ان کے تحقیقی مضامین جرائد میں شائع ہوتے

رہتے ہیں۔ جعفر رضا کی تصانیف "پریم چند کہانی کا رہنما اور دبستان عشق کی مرثیہ نگاری" میں تنقید کی بنیادیں تحقیقی حقائق پر قائم کی گئی ہیں۔ نورالحسن ہاشمی نے ۱۹۴۵ میں کلیات ولی مرتب کرکے اپنی تحقیقی صلاحیتوں کا ثبوت دیا تھا۔ نورالحسن سے پہلے احسن مارہروی نے "کلیات ولی" مرتب کیا تھا لیکن انھوں نے تحقیقی اضافوں کے ساتھ اس کلیات کو مدون کیا۔ اس کے علاوہ انھوں نے "نوطرز مرصع" ۱۹۵۶ میں مرتب کرکے شائع کیا۔ نورالحسن نے پہلی بار عزیز مرزا کے انگریزی مقالے (مطبوعہ اسلامک ریویو) سے استفادہ کرکے نئی معلومات اکٹھا کی تھیں۔ صادق خاں اختر کی مثنوی "سراپا سوز" (۱۹۶۱)، جعفر علی حسرت دہلوی کی مثنوی طوطی نامہ (۱۹۶۱) اور تذکرۂ مشاہیر سندیلہ" (۱۹۷۶) مرتب کرکے شائع کی ہیں۔ مسعود حسین خان کے اشتراک میں بکٹ کہانی (۱۹۶۵) کو بھی مستند متن اور ضروری معلومات کے ساتھ ہدیہ ناظرین کیا ہے۔ ۱۹۸۸ میں "فسانہ اعجاز" (فریاد کاکوروی) کی تدوین بھی ان کا ایک علمی اور تحقیقی کارنامہ ہے۔ مظہر علی سندیلوی کے روزنامچے کا انتخاب، جعفر علی حسرت دہلوی کا کلیات اور ولی کے ایک مقلد ایہام گو شاعر مبتلا کا دیوان مرتب کرکے اپنے مقدمے کے ساتھ شائع کیا ہے۔ اکبر حیدری کاشمیری کو تحقیق سے شغف ہے۔ انھوں نے میر ضمیر (۱۹۷۲) سلامت علی دبیر (۱۹۷۶) پر مستند تحقیقی کام کیا ہے۔ اس کے علاوہ دیوان میر (۱۹۷۲) تذکرہ شعرائے ہندی از میر حسن (۱۹۷۹) اور تذکرۂ الشعراء از مصحفی" (۱۹۸۰) کو بھی تازہ معلومات اور تحقیقی آداب کے ساتھ متعارف کروایا ہے۔ "اودھ میں اردو مرثیے کا ارتقا" (۱۹۸۱) میں بھی تحقیقی پہلو اجاگر ہے۔ "باقیات انیس" (۱۹۸۱) مقالات حیدری (۱۹۷۷) اور تحقیقی نوادرات" (۱۹۷۴) بھی ان کی معیاری نگارشات پر مشتمل ہیں۔ ابو محمد سحر کی تصانیف "اردو میں قصیدہ نگاری (۱۹۵۸) مطالعہ امیر (۱۹۶۵) غالبیات کے چند مباحث" (۱۹۷۳) اردو تحقیق میں خوشگوار اضافہ ہیں۔ انصار اللہ نظر کی "برہمن کی کہانی" یعنی مقصود کا بارہ ماسہ (۱۹۷۴) اور "شعرائے اردو کے اولین تذکرے" (۱۹۷۸) اور عابد پشاوری کی تصانیف "انشاء کے حریف و حلیف"

(۱۹۸۰) اور "انشاء اللہ خاں انشاء" (۱۹۸۵) شجاعت علی سندیلوی تعارف تاریخ اردو اور تعارف مرثیہ"، اسلم پرویز کی "انشاء اللہ خاں انشاء عہد اور فن" (۱۹۶۲) خلیق انجم کی "غالب کی نادر تحریریں" (۱۹۶۱) نثار احمد فاروقی "تذکرہ طبقات الشعراء، کلیات مصحفی (دو حصے) میر تقی میر اور تلاش غالب"، فضل الحق کا "دیوان شاکر ناجی، میر حسن حیات اور ادبی خدمات" صدیق الرحمٰن قدوائی کا "فسانہ مبتلا" (۱۹۷۱) فضل حق قریشی کا "دیوان اثر"، مختار شمیم کی "ظہیر دہلوی حیات اور فن" ملک زادہ منظور احمد کی "ابوالکلام آزاد فکر و فن" اردو میں اچھی تحقیقی تصانیف ہیں۔ یہ کتابیں تحقیق و تنقید کا اچھا امتزاج ہیں۔

رشید حسن نے مرتب متن اور اردو کے ایک معتبر محقق کی حیثیت سے اپنی شناخت قائم کی ہے۔ ان کی تصنیف "ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ" ۱۹۷۸ میں شائع ہو کر منظر عام پر آئی ہے۔ اس میں انھوں نے تحقیق کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے اور مسلمہ تحقیقی اصولوں کی وضاحت بھی کی ہے۔ رشید حسن خان تحقیق میں مستند حوالوں، ماخذوں اور مناسب دلائل اور صحیح نتائج تک رسائی حاصل کرنے کی اہمیت سے بخوبی آگاہ ہیں۔ انھیں تدوین متن پر عبور حاصل ہے اور یہ ان کی دلچسپی کا خاص موضوع ہے۔ رشید حسن خان تحقیقی اصولوں اور ضوابط کی خود سختی کے ساتھ پابندی کرتے ہیں اور دوسروں کی تحقیقی کاوشوں کو بھی اسی معیار پر پرکھنا چاہتے ہیں۔ وہ تحقیق میں کسی طرح کی بے اصولی، بے اعتدالی اور قیاس آرائی کو گوارا نہیں کرسکتے۔ رشید حسن خاں تسامحات کی گرفت اس لیے ضروری سمجھتے ہیں کہ ادب میں ان سے غلط فہمیاں راہ پاتی ہیں اور غلط بیانات گمراہ کن ثابت ہوتے ہیں۔ رشید حسن خان نے علی گڑھ تاریخ ادب اردو کے سنین کی غلطیاں، بیانات کے تضاد اور تسامحات کی نشان دہی کی ہے۔ انھوں نے جمیل جالبی کی "تاریخ ادب اردو" کا بھی دیدہ ریزی کے ساتھ مطالعہ کیا اور اس کی کوتاہیاں واضح کی ہیں۔ رشید حسن خان کا شمار اردو کے سخت گیر محققین میں ہوتا ہے اور وہ تحقیق کے سلسلے میں تساہل اور لاپرواہی کو نظرانداز کرنے کے قائل نہیں۔ رشید حسن نے مرزا شوق کی

مثنویوں کو بھی مرتب کیا ہے۔ رشید حسن خان سے محققین کو عام طور پر یہ شکایت ہے کہ ان کے احتسابی رویے میں نرمی اور ہمدردی نہیں۔ رشید حسن خان تدوین کے تمام مطالبات کو پورا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ "فسانہ عجائب"، "باغ و بہار" اور "مثنوی گلزار نسیم" کے علاوہ رشید حسن خاں نے ۱۹۹۸ میں انجمن ترقی اردو ہند سے "مثنویات شوق" بھی شائع کی ہے۔ اس میں تین مثنویاں "فریب عشق" "بہار عشق" اور "زہر عشق" کے متن شامل ہیں اور ان پر خاصا طویل مقدمہ درج کیا گیا ہے۔ رشید حسن خان نے اپنے مرتب کردہ متن میں الحاقات کو رد کیا ہے اور وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ شوق نے مندرجہ بالا صرف تین مثنویاں ہی لکھی تھیں۔ عطاء اللہ پالوی اور مجنوں گورکھپوری کے بعض بیانات کو انھوں نے ناقابل قبول قرار دیا ہے اور گیان چند جین کے تحقیقی نتائج سے کسی حد تک متفق نظر آتے ہیں۔ رشید حسن خان نے سید محمد حیدر کے تحقیقی مقالے "حیات شوق" (۱۹۹۱) پر نہایت سخت تنقید کی۔ یہ تحقیق میں ان کا خاص اسلوب اور ادبی مزاج ہے۔ گرمی سہی کلام میں لیکن نہ اس قدر۔ رشید حسن خان کو بھی قاضی عبدالودود کی طرح مخففات کے استعمال کا بڑا شوق ہے۔ رشید حسن خان کے تحقیقی مقدموں پر یہ تنقید کی جاسکتی ہے کہ وہ ضروری معلومات جو متن میں پیش ہونی چاہئیں، انھیں وہ فٹ نوٹ میں جگہ دیتے ہیں اور یہ اصول تحقیق کے خلاف ہے۔ گیان چند جین کا خیال ہے کہ انھوں نے اشک کی لغت کا نام "نفس اللغتہ" تحریر کیا ہے۔ حالانکہ اس کا تاریخی نام "نفس اللغتہ" ہے جس سے تاریخ تصنیف بر آمد ہوتی ہے۔ (خدائے تدوین کا چوتھا صحیفہ (مضمون) مشمولہ کتاب نما ستمبر ۹۸۔ صفحہ ۱۳۴) رشید حسن خان نے ۱۹۵۵ میں انجمن ترقی اردو ہند سے "گلزار نسیم" اپنے مفید محققانہ مقدمے کا ساتھ شائع کی ہے۔ گل بکاولی کا قصہ دراصل ہند ایرانی داستانی خصوصیات کا حامل ہے اور اس میں ہندوی اور ایرانی تہذیب کی روایتیں شیر و شکر ہوگئی ہیں۔ جان گل کرسٹ نے پہلی بار گل بکاولی کے قصے کی طرف توجہ کی تھی اور ان کی فرمائش پر نہال چند لاہوری نے فارسی قصے کا اردو نثر میں ترجمہ کر کے ۱۸۰۲

میں پیش کیا تھا۔ اس قصے کو ۱۸۴۴ میں دیا شنکر نسیم نے مثنوی کی صورت میں ڈھالا۔ چکبست نے اس کا ایک خوبصورت ایڈیشن شائع کیا تو شرر لکھنوی نے اپنے رسالہ "دلگداز" میں اس پر متعدد اعتراضات کیے تھے۔ رشید حسن خان نے بڑی دقت نظر اور محنت سے اس کا متن تیار کیا ہے۔ قصے کا محل وقوع، اجزاء، تمثیلی انداز اور قصے کی قدیم ترین تحریری روایت کے زیر عنوان گل بکاولی کے قصے کے بارے میں مفید اور صحیح معلومات فراہم کی ہیں۔ نسیم کے حالات زندگی، ان کی تصانیف اور گلزار نسیم کی پہلی اشاعت پر تبصرہ بھی کیا ہے۔ نسخہ مطبع مسیحائی، مطبع مصطفائی اور نسخہ چکبست اور نسخہ شیرازی کا موازنہ و مقابلہ بھی کیا ہے۔ اصغر گونڈوی کے مرتب کردہ "یادگار نسیم" (گلزار نسیم) کا محققانہ نظر سے جائزہ لیا گیا ہے۔ "مذہب عشق" میں بھی گل بکاولی کا قصہ پیش کیا گیا ہے اس سے رشید حسن خان نے مفصل بحث کی ہے۔ معروف، مجہول اور غنہ آوازوں کے لیے رشید حسن خان نے جو علامتیں استعمال کی ہیں آخر میں ان کی وضاحت کردی ہے۔ رشید حسن خاں کے سخت تحقیقی رویّے کے بارے میں گیان چند جین رقم طراز ہیں کہ بعض مجبوریوں کی بنا پر دانش گاہوں میں انھیں مقام نہیں مل سکا (غالباً ان کے پاس فقط میٹرک کی سند ہے) اس لیے وہ دانش گاہوں کے اساتذہ سے بدظن ہوگئے ہیں اور ان کے اغلاط کی نشان دہی کو اپنا شیوہ خاص بنالیا ہے اور وہ ایک "طیش زدہ" محقق (Angry Researcher) بن کے رہ گئے ہیں۔ (مضمون ۱۹۷۸ کی تصانیف مشمولہ ذکر و فکر صفحہ ۴۵۸)۔ کہا جاسکتا ہے کہ اس منفی انداز سے اردو تحقیق کو فائدہ پہنچا اور محققین حزم و احتیاط کی اہمیت سے واقف ہوگئے۔ "ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ" ان کی ایک اہم تصنیف ہے۔ پہلے حصے میں نظریاتی بحثیں ہیں اور یہ حصہ پانچ مضامین پر مشتمل ہے۔ دوسرا حصہ عملی تحقیق کے طریقہ اور اس کے اصولوں سے متعلق ہے۔

گیان چند جین اردو کے ایک معتبر اور باوقار محقق ہیں۔ ان کے تحقیقی محاکمات کو قدر کی نگاہوں سے دیکھا جاتا ہے۔ گیان چند جین متعدد اہم تحقیقی کتابوں کے مصنف ہیں۔ "اردو کی نثری داستانیں" (طبع اول ۱۹۵۴) اضافہ شدہ

طبع ثانی (۱۹۶۹) "اردو مثنوی شمالی ہند میں" (۱۹۶۹) "تفسیر غالب" (۱۹۷۲) اور تحقیقی مضامین کے مجموعوں میں "تحریریں (۱۹۶۴) تجزیے (۱۹۷۳)، رموز غالب (۱۹۷۶) حقائق (۱۹۷۸) اور ذکر و فکر" ان کی ادبی مساعی اور تحقیقی صلاحیتوں کے ترجمان ہیں۔ اس کے علاوہ "کھوج" اور "پرکھ اور پہچان"، "تحقیق کا فن" (۱۹۹۰) اور ان کی تازہ ترین تصنیف "قاضی عبدالودود بحیثیت مرتب متن" اردو تحقیق میں اہم اضافے ہیں۔ انھوں نے اپنی ذات کو تحقیقی کاموں کے لیے وقف کردیا ہے۔ گیان چند جین اس سمندر کے شناور اور غواص ہیں۔ تسامحات کی نشان دہی، تحقیقی کارناموں کا احتساب، نتائج کا استنباط و دلائل کے استناد، شہادتوں کی جانچ پڑتال اور صحت کے متعلق اظہار رائے بڑی سوجھ بوجھ، باریک بینی اور ادبی خلوص کے مقتضی ہیں۔ گیان چند جین اردو کے چھٹے پی ایچ ڈی ہیں۔ آج ہمارے کتب خانوں میں وضاحتی فہرستوں، رسائل اور حوالے کی کتب اور مختلف موضوعات پر لکھی ہوئی متعدد تصانیف مل جاتی ہیں۔ لیکن اس زمانے میں یہ سہولتیں موجود نہیں تھیں۔ اس لیے گیان چند جین کو بڑی محنت اور تلاش و جستجو سے کام لینا پڑا۔ گیان چند جین نے اردو کی داستانوں پر پہلی بار محققانہ نظر ڈالی۔ ان کے ماخذوں سے بحث کی اور ان داستانوں کے مصنفین سے متعلق مستند معلومات فراہم کیں۔ یہ ان کا بڑا تحقیقی کارنامہ ہے۔ "اردو مثنوی شمالی ہند میں" مثنوی کے اس تسلسل کی نشاندہی کرتی ہے جس کا آغاز دکن میں ہوا تھا۔ انھوں نے ان مثنویوں میں نظم کیے ہوئے قصوں کے ماخذوں پر بھی تبصرہ کیا ہے۔ گیان چند جین کی یہ تصنیف مثنوی پر ایک دستاویزی کتاب کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کا شمار حوالے کی کتابوں میں ہوتا ہے۔ "تفسیر غالب" غالبیات سے ان کی دلچسپی کی مظہر ہے اور غالبیات میں قیمتی اضافہ ہے۔ "تحقیق کا فن" اپنے موضوع پر ایک اہم کتاب ہے۔ اصول تحقیق پر مختلف عنوانات قائم کرکے ہر ایک سے مفصل بحث کی ہے۔ اس کتاب میں نہایت سائنٹفک طریقے پر تحقیقی اصولوں اور ان کے عملی پہلو کا جائزہ لیا گیا ہے۔ "ذکر و فکر" میں تیسرا عنوان "تحقیق" قائم کیا ہے۔ اس میں اصول تحقیق

سے متعلق نگارشات کو اکٹھا کر دیا گیا ہے اور اس کے علاوہ گیان چند جین کے مضامین کے دوسرے مجموعوں میں بھی مفید تحقیقی مضامین شامل ہیں۔ گیان چند جین کا خیال ہے کہ تحقیق کے لیے طبعی مناسبت ضروری ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے کلیم الدین احمد کی مثال دی ہے جنھوں نے شورش اور عشقی کے تذکروں کو خلط ملط کر کے شائع کیا ہے۔ گیان چند جین تحقیق میں حزم و احتیاط کو ضروری تصور کرتے ہیں۔ چنانچہ اپنی کتاب "تحقیق کا فن" میں بائیس (۲۲) مختلف عنوانات کے تحت جہاں مواد کی فراہمی، مواد کی پرکھ اور تسوید وغیرہ سے مفصل بحث کی ہے وہیں حزم و احتیاط پر بھی زور دیا ہے۔ یہ کتاب محققین کی رہبری اور رہنمائی کے لیے ایک دستاویزی تصنیف ہے۔ اپنے ایک مضمون "اخلاقیات تحقیق" میں گیان چند جین نے محقق پر جو اخلاقی ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں ان کا ذکر کیا ہے۔ گیان چند جین ایک معیار پرست محقق ہیں۔ ان کی تصانیف اردو تحقیق کا گراں قدر اور وقیع سرمایہ ہیں۔ گیان چند جین کی کتاب "تاریخ ادب اردو ۱۷۰۰ تک" (بہ اشتراک سیدہ جعفر) ان کا ایک علمی کارنامہ ہے۔ انھوں نے اردو زبان کا آغاز و ارتقا کے زیر عنوان اپنے لسانی نظریے کا یہاں اعادہ کیا ہے۔ اس کتاب کی جلد اول میں "شمالی ہند میں اردو شاعری ۱۶۰۰ تک" کے تحت مسعود سعد سلمان، فریدالدین گنج شکر، امیر خسرو، امیر حسن سنجری اور یحییٰ منیری جیسے قدیم شعرا کا جن کی تعداد اکتالیس (۴۱) ہے، انھوں نے نہایت عالمانہ اور محققانہ انداز میں جائزہ لیا ہے اور مستند حوالوں سے اپنے بیانات کو تقویت پہنچائی ہے۔ جلد دوم میں پانچواں باب "گجرات میں اردو شاعری ۱۶۰۰ تک" اور چھٹا باب "اردو نثر ۱۶۰۰ تک" ہے۔ یہ دونوں ابواب گیان چند جین کے وسیع مطالعے اور تحقیقی ذوق کے ترجمان ہیں اور ان کے مطالعے سے گیان چند جین کی علمیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ پانچویں جلد میں گیارہواں باب "شمالی ہند میں اردو شاعری سترہویں صدی میں" اور بارہواں باب "قدیم اردو کی اہم ادبی اصناف و موضوعات" گیان چند جین نے نہایت دقت نظر اور تحقیق کے ساتھ قلمبند کیے ہیں۔ آخر میں "قدیم اردو میں ہندی

اور فارسی کی آویزش" کے زیر عنوان بڑی محنت سے ان محرکات پر روشنی ڈالی ہے جن سے اردو نے اپنا رنگ و آہنگ پایا ہے اور وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ فارسی روایات کی پذیرائی نے اردو کے شیرینی اور اس کے حسن میں اضافہ کیا ہے۔ "تاریخ ادب اردو ۱۷۰۰ تک" ۱۹۹۸ کی تصنیف ہے جسے نیشنل کونسل برائے فروغ اردو زبان و ادب نئی دہلی نے شائع کیا ہے۔

تنویر احمد علوی کی کتاب "اصول تحقیق و ترتیب متن" تحقیق کے طریقہ کار کے سلسلے میں ایک اہم تصنیف ہے۔ اس میں انھوں نے ترتیب متن کے سلسلے میں جن مراحل سے گزرنا پڑتا ہے ان پر روشنی ڈالی ہے۔ "انتخاب قصائد اردو" (۱۹۶۰) اور اردو مثنویوں کے انتخاب سے قطع نظر ان کی دوسری تصانیف تحقیق کے کسی نہ کسی پہلو سے تعلق رکھتی ہیں۔ تنویر احمد علوی کی کتاب "ذوق سوانح اور انتقاد" کا پہلا حصہ جو حیات ذوق سے متعلق ہے، تحقیقی نقطہ نظر سے ادب میں ایک اہم اضافہ ہے۔ اسی طرح انھوں نے کلیات ظفر (چار جلدیں) (۱۹۶۳) بھی مرتب کی۔ یہ تحقیقی نقطہ نظر سے ایک قابل قدر کاوش ہے۔ شاہ نصیر کے حالات بڑی تحقیق اور جستجو کے بعد فراہم کیے ہیں۔ نسخہ آصفیہ، رضا لائبریری کے نسخے، سالار جنگ کے کتب خانے میں مخزونہ نسخے اور بعض دوسرے نسخوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے انھوں نے ایک مستند اور قابل قبول متن پیش کیا ہے۔ شیفتہ کی عمر کے تعین کے سلسلے میں انھوں نے "گلشن بیخار، طبقات الشعراء مجموعہ نغز اور آب حیات" سے استفادہ کیا ہے اور شاہ نصیر کے ملک الشعراء مقرر ہونے کے سلسلے میں خیراتی لال بے جگر کے بیان سے شاہ نصیر کے سفر دکن کے سلسلے میں پیدا ہونے والی غلط فہمیوں کا ازالہ کیا ہے اور سخاوت مرزا کے بیان کی تردید کی ہے کہ شاہ نصیر نے ۱۲۱۱ھ میں سفر دکن اختیار کیا تھا۔ تنویر احمد علوی نے "آب حیات، گلشن بے خار، تذکرہ بے خزاں، دستور الفصاحت"، مصحفی کے "ریاض الفصحا" اور کریم الدین کے "طبقات الشعراء"، قادر بخش کے "گلستان سخن" اور میر تقی میر کے "نکات الشعراء" کے بیانات کی روشنی میں شاہ کمال کے حالات محققانہ ذمہ داری کے ساتھ تحریر کیے ہیں۔

"ذوق سوانح اور انتقاد" میں بھی بڑی دقت نظر سے کام لیا ہے اور لال قلعے کی تہذیبی زندگی پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ذوق کے نام و نسب، ان کے خطابات اور دیگر تفصیلات کو محققانہ استدلال کے ساتھ پیش کیا ہے۔ بارہ ماسہ کی روایت پر پہلی بار تنویر احمد علوی نے مفصل کام کر کے کتابی صورت میں ۱۹۸۸ء میں شائع کیا ہے۔ امام بخش صہبائی کا مرتب کردہ انتخاب تنویر احمد علوی نے دہلی یونیورسٹی سے ۱۹۸۷ء میں شائع کیا۔ اس انتخاب میں صہبائی نے اپنے عہد کے معروف شعراء کو جگہ دی ہے۔ "نوبت پنج روزہ" (راشد الخیری) کا نیا ایڈیشن ان ہی کی ادبی کاوش ہے۔ "صحائف معرفت، اوراق معانی، تاریخ محمدی، مکتوبات عالیہ (۱۹۸۴ء) اور ترجمہ مجمع البحرین" سے تنویر احمد علوی کے ذوق تحقیق کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

شبیہ الحسن اردو کے ایک سربرآوردہ اور ممتاز نقاد ہی نہیں ایک اچھے محقق بھی ہیں۔ ناسخ پر ان کے تحقیقی کام سے ان کی محققانہ بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ کتاب پہلی بار لکھنؤ سے ۱۹۷۵ء میں شائع ہوئی تھی۔ اس کا نام "ناسخ — تجزیہ و تقدیر" ہے۔ اس میں شبیہ الحسن نے مستند ماخذوں کی مدد سے ناسخ کے حالات زندگی کی تفصیلات درج کی ہیں اور معتبر حوالوں کی مدد سے ان کے عہد اور معاصرین پر روشنی ڈالی ہے۔ "دیوان حسین علی تاسف" سے بھی ان کے تحقیقی صلاحیتوں کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔

خواجہ احمد فاروقی کی کتاب "میر تقی میر حیات اور شاعری" ان کی تحقیقی کاوش ہے۔ اس پر بعض محققین نے سخت تنقید کی ہے لیکن مصنف کے ادبی خلوص سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے علاوہ خواجہ احمد فاروقی نے "تذکرہ عمدۂ منتخبہ" بھی شائع کیا۔ جس طرح "میر تقی میر حیات اور شاعری" پر قاضی عبدالودود نے کڑی تنقید کی تھی اسی طرح اس تذکرے پر بھی اعتراضات کیے ہیں اور ان کے تسامحات کی نشاندہی کی ہے۔ "کلاسیکی ادب" کے بعض مضامین میں تحقیقی جھلک موجود ہے۔ "مرزا شوق لکھنوی" میں بھی تحقیق سے ان کے لگاؤ کا اظہار ہوا ہے۔

شبلی کے شاگرد نجیب اشرف ندوی اپنے استاد کی طرح تاریخی شعور سے بہرہ ور تھے۔ اس کا ثبوت ان کی تصنیف "مقدمہ رقعات عالمگیر" سے ملتا ہے۔ انھوں نے 'معارف' میں متعدد کتابوں پر تبصرے بھی کیے ہیں جن میں محمود شیرانی کی "پنجاب میں اردو"، نیاز فتح پوری کی "تاریخ الدولتین"، "تاریخ دانش" اور "تاریخ نثر اردو" بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ ان سے نجیب اشرف کے تحقیقی مزاج کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ان کے یادگار مضامین "شبلی اور بمبئی" اور "بمبئی میں اردو" ہیں۔ انجمن اسلام ریسرچ انسٹی ٹیوٹ کے محققین کے لیے ایک مفید کتب خانہ بھی مہیا کیا۔ نجیب اشرف کی کتاب "گجری" ایک اچھا لسانی اور تحقیقی کام ہے۔ یہ قدیم اردو کی پہلی مستند لغت ہے۔

بیسویں صدی کی اردو تحقیق میں جو گرانقدر کام وسیع پیمانے اور مختلف موضوعات پر ہوا ہے اس کا احاطہ کرنے کے لیے ایک مستقل کتاب درکار ہے۔

مظہر مہدی

بیسویں صدی میں اردو سوانحی ادب

سوانح نگاری، خودنوشت سوانح نگاری، مکاتیب اور سفرنامے

یہ مضمون بنیادی طور پر سوانح نگاری، خودنوشت سوانح نگاری، مکاتیب اور سفرنامے پر مشتمل اردو نثر کا احاطہ کرتا ہے۔ انشائیہ، مضمون اور رپورتاژ جیسی دیگر اصنافِ نثر ہمارے دائرے سے باہر ہیں۔ اس لیے ان اصناف کا آسانی کے خیال سے سوانحی ادب کے تحت جائزہ لیا گیا ہے۔ لیکن اردو ادب میں ان کے وافر ذخیرے اور ان کی آزادانہ حیثیت کے مد نظر اس مضمون کو چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ایسا ممکن ہے کہ ان کو سوانحی ادب کے زمرے میں شامل کرنا من مانی معلوم ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ زیرِ بحث تمام اصناف کی ایک مشترکہ خصوصیت ہے وہ یہ کہ ان کی نوعیت ذاتی اور سوانحی ہے۔ یہ مضمون سوانحی ادب کی ان اصناف کی ابتدا اور بیسویں صدی میں ان کے ارتقا پر محیط ہے۔

سوانح نگاری

کسی فرد واحد کی زندگی کو کسی دوسرے شخص کے ذریعہ معرضِ تحریر میں لانا سوانح نگاری ہے جس میں نہ صرف انسان بلکہ دیگر ذی روح مثلاً کسی جانور یا پودے کی زندگی کی ابتدا و ارتقا کو بھی موضوع بنایا جاسکتا ہے۔ لیکن جس

قسم کی سوانح نگاری سے ہمارا یہاں سروکار ہے اس کا تعلق انسان کی زندگی سے ہے۔ یوں تو سوانح نگاری کو تاریخ کی ایک شاخ بھی گردانا گیا ہے[1] لیکن اس میں جن فنی لوازم کو ملحوظ رکھا جاتا ہے ان کی بنیاد پر اس کو اسکالروں نے غیر افسانوی ادب / تخیلاتی ادب / ادبی صنف / ادب کی ایک شاخ قرار دیا ہے[2]۔ نیوانسائیکلوپیڈیا برٹانکا کے مرتب نے اس کو تخیلاتی ادب کی ایک شاخ شمار کیا ہے، جس کا جواز ان کے نزدیک یہ ہے کہ "... it seeks to covey a sense of the individuality and significance of the subject through creative sympathetic insight."[3] جبکہ ڈونالڈ اِسٹوفر کے نزدیک اس میں "ایک شخص کے career کے کُل یا کم از کم قابل اعتنا جزو" کو پیش کیا جانا چاہیے اور یہی ضروریاتِ سوانح اس کو ادبی فارم کے دائرے میں بہ آسانی لے آتی ہیں۔ اسٹوفر نے سوانح نگاری کو Popular, Intimate, Generalized, Satiric, Official, Psychological or Interpretative, Scholarly, Didactic اور Artistic کے خانوں میں تقسیم کرتے ہوئے کہا ہے:

> The autonomy of aesthetic theory, the concept of relativity of truth, and the prevalence of varied fictional forms of literature particularly account for this new development (i.e. Artistic Biography), which is built on the concious principle of creating the illusion of a life as it is lived, employing all the devices of fiction — solilcquy, imagined or expanded conversations, selection, hightening and massing of materials — in order to transform a few dull and dusty facts into an imitation of an actual life, with all its changes, meditations and shifts of mood, its memories and hopes, and its progress through time. In this form,

---

1 Longman Companion to English Literature (London, 1972), p. 409, The New Encyclopaedia Britannica, Vol. 2 (Chicago, 1987), p. 222.

2 The Oxford English Dictionary, Vol. II (Oxford, 1989), p. 208; The New Encyclopaedia Britannica, Vol. 2, p. 222 and Donald A. Stauffer, "Biography" in Joseph T. Shipley (ed.) Dictionary of World Literary Terms (London, 1970), p. 30, 31.

3 The New Encyclopaedia Britannica, Vol.2, p. 222.

biography is an art, rather than a branch of history; as such its style and proportions are as carefully considered as if it were a novel or a drama.[1]

سوانح نگاری ایک ایسی ادبی صنف ہے جس میں کسی فرد واحد (یا چند صورتوں میں افراد) کی داستانِ حیات بیان کرنے کے عمل میں نہ صرف زیرِ غور موضوع سے متعلق تمام دستیاب تحریری اور غیر تحریری مواد / حقائق کا استعمال کیا جاتاہے بلکہ تخیلاتی اور تخلیقی قوت کو بھی فن کارانہ اور حقیقت پسندانہ طریقے سے بروئے کار لایا جاتا ہے۔ اس میں تخیلاتی اور تخلیقی قوتوں کا استعمال ہی اس کو صفِ ادب کے دائرے میں لے آتا ہے۔ موضوع اور مواد کی سطح پر جذبات اور احساسات میں اتنی گہرائی اور گیرائی ہونی چاہیے کہ اس سے اثرانگیزی میں اضافہ ہوسکے۔ دیانت داری اور انصاف پسندی اس کے لازمی اجزا ہیں۔ اگر کسی سوانح نگاری میں یہ بنیادی خوبیاں نہیں پائی جاتیں اور سوانح نگار مواد کو اس طریقے پر نہیں برتتا تو وہ سوانح ناقص، متعصبانہ اور یک طرفہ ہوگی۔ سوانح نگار سے دیانت داری اور انصاف پسندی کا مطالبہ تو کیا جاسکتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ سوانح لکھتے وقت وہ اس کو پیشِ نظر بھی رکھے۔

کچھ اسکالروں کے نزدیک سوانح نگاری کے موضوعات صرف عظیم شخصیات ہونے چاہئیں جبکہ ڈاکٹر جانسن جیسے علما کا خیال ہے کہ ہر شخص کی زندگی اس قابل ہوتی ہے کہ اس کی داستان بیان کی جائے۔ یہ فلسفہ بڑھتی ہوئی جمہوری اقدار پر مبنی تھا جس کے زیرِ اثر ہر فرد کو یکساں اہمیت کا مستحق سمجھا جانے لگا۔

اردو میں سوانح نگاری کو بطور ایک فن کے برتنے والے پہلے سوانح نگار حالی ہیں۔ اس طرح وہ اردو میں سوانح نگاری کا نقطۂ آغاز ہیں۔ یوں تو ان سے بہت پہلے نصرتی نے اپنی مثنوی "علی نامہ" میں سلطان علی عادل شاہ کی داستانِ حیات پیش کی تھی لیکن اس کی سوانحی حیثیت برائے نام اور ادبی اور تاریخی اہمیت زیادہ ہے۔ حالی نے "حیات جاوید"، "حیات سعدی" اور "یادگارِ غالب" جیسی ناقابل فراموش سوانح عمریاں پیش کیں۔ "حیات سعدی" (۱۸۸۱) میں حالی کو سعدی کی زندگی سے متعلق بہت زیادہ تفصیلات فراہم نہ ہوسکیں۔ اس لیے "حیات

1 Donald A. Stauffer, "Biography" of. cit. p. 31

سعدی" ترتیب دیتے وقت انھوں نے اختصار سے کام لیا۔ تاہم اس میں انھوں نے شاعر سعدی کے حالات بیان کیے اور اس کے کلام پر تحقیقی تبصرہ بھی کیا۔ علاوہ ازیں اس کا دیگر شعرا کے کلام سے موازنہ بھی کیا۔ یہ امر کسی بھی سوانح نگار کے حق میں ہے کہ وہ اپنے موضوع کی زندگی کے حالات، اس کے مزاج اور اس کی شخصیت کے دیگر پہلوؤں سے اچھی طرح واقف ہو۔ حالی، غالب کے ایک ایسے ہی سوانح نگار ہیں اور شاید یہی وجہ ہے کہ "یادگارِ غالب" کو غالبیات میں استناد کا درجہ حاصل ہے۔ حالی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنے استاد غالب کو دوسرے شعرا کے مقابلے میں اعلا و برتر ثابت کرنے کی کوشش نہیں کی ہے جیسا محمد حسین آزاد نے "آبِ حیات" میں اپنے استاد ذوق کے بارے میں کیا تھا اور ذوق کو غالب پر فوقیت دی تھی۔ انیسویں صدی کے عظیم مسلم مصلح اور اردو ادب کو جدید دور میں داخل کرانے والے اہم ترین ادبا میں سے ایک سر سید احمد خاں کی سوانح "حیات جاوید" میں حالی نے سر سید کی زندگی کے تمام پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے۔ انھوں نے سر سید کے خاندانی حالات سے لے کر ان کے وفات تک کے واقعات کو مفصل انداز میں بڑی خوب صورتی کے ساتھ بیان کیا ہے۔ لیکن حالی جن کی نیت پر شک نہیں کیا جاسکتا تھا شبلی کی نکتہ چینی سے نہیں بچ سکے۔ "حیات جاوید" پر اعتراض کرتے ہوئے شبلی نے اس کو مدلل مداحی کہا۔

حالی کے ہم عصر شبلی نے فن سوانح نگاری کو نئی آب و تاب بخشی۔ انھوں نے "المامون، الفاروق، سیرت النعمان، الغزالی اور سیرت النبی" جیسی بلند پایہ سوانح عمریاں لکھیں۔ ان میں "الفاروق" اور "سیرت النبی" کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ "الفاروق" میں شبلی نے اس تاریخی ماحول اور سیاسی پس منظر کی عکاسی کی ہے جس میں حضرت عمر فاروق کی شخصیت کی تشکیل اور کردار کی تعمیر ہوئی تھی۔ کسی مذہبی شخصیت اور وہ بھی "اسلامی ہیرو" کی حیثیت رکھنے والے فرد کو اپنا موضوع بنانا خطرے سے خالی نہ تھا۔ شبلی نے عمر فاروق کے ہم رتبہ حضرت ابو بکر، حضرت عثمان غنی اور حضرت علی کے درمیان توازن قائم رکھا ہے اور کسی کا قد چھوٹا کیے بغیر اپنے ہیرو کی مرکزی حیثیت برقرار رکھی ہے۔

شبلی کی تحریر کردہ دوسری اہم سوانح "سیرت النبی" ہے جس کی وہ صرف دو جلدیں ہی مکمل کر سکے۔ ان کی وفات کے بعد سیرت النبی کی بقیہ جلدیں ان کے شاگرد سید سلیمان ندوی نے پوری کیں۔ سیرت النبی میں جدید سوانحی اصولوں کو مدنظر رکھا گیا ہے اور مغربی ناقدین اسلام نے پیغمبر اسلام پر جو اعتراضات کیے تھے ان کا مدلل جواب بھی دیا گیا ہے۔ اس سوانح میں پیغمبر اسلام کے اخلاق، عادات اور حالات زندگی کو مفصل اور مدلل انداز میں بیان کیا گیا ہے۔

"سیرت عائشہ" اردو میں کسی خاتون کی پہلی سوانح حیات ہے جسے سید سلیمان ندوی نے مرتب کیا۔ یہ سوانح نہ صرف اس اعتبار سے اہمیت کی حامل ہے کہ یہ ملتِ اسلامیہ ایک اہم خاتون کی پہلی سوانح عمری ہے بلکہ اس کی اہمیت اس وجہ سے بھی ہے کہ اس میں ایک عورت کی زندگی اور اس کی فطرت کے تقریباً تمام پہلوؤں کو پیش کیا گیا ہے۔ "سیرت عائشہ" میں عورت، ایک بیٹی، بیوی، بہن، سوتیلی ماں، عالمہ اور مجاہدہ کی شکل میں بھی نظر آتی ہے۔ "حیاتِ شبلی" سید سلیمان ندوی کی تحریر کردہ دوسری اہم سوانح عمری ہے جس میں انھوں نے اپنے استاد شبلی کے عہد اور ماحول پر بھی روشنی ڈالی ہے اور اس عہد کے حالات اور تقاضوں سے بھی متعارف کرایا ہے۔ شبلی کے حالات زندگی اور کارناموں کا بھی انھوں نے مفصل جائزہ لیا ہے۔ اس میں ندوی نے سرسید کے سیاسی موقف سے شبلی کے اختلاف میں کافی رنگ و روغن ملایا ہے جس سے اس انتہائی اہم سوانح کی اہمیت ذرا کم ہو جاتی ہے۔

مرزا فرحت اللہ بیگ نے اپنے مخصوص دہلی کی ٹکسالی زبان میں "نذیر احمد کی کہانی، کچھ ان کی کچھ میری زبانی" لکھی۔ اس میں انھوں نے ڈپٹی نذیر احمد کے سراپا، کردار اور رہن سہن کی دلکش تصویر کشی کی ہے۔ مرزا فرحت اللہ بیگ نے ایسی بے تکلف تخلیقی زبان میں نذیر احمد کی داستانِ حیات بیان کی ہے کہ وہ اپنی تمام انسانی خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ قاری کے سامنے آ کھڑے ہوئے ہیں۔ گو کہ نذیر احمد کی کہانی مختصر ہے لیکن اردو ادب میں اپنی نوعیت کی واحد سوانح عمری ہے اور اس کی کوئی دوسری مثال نہیں ملتی۔

صالحہ عابد حسین کی "یادگارِ حالی" ایک اہم سوانح عمری ہے۔ اس میں مولانا حالی کی زندگی کے تمام حالات، ان کی شاعری، نثر نگاری اور ان کے کردار پر سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔ صالحہ عابد حسین نے حالی کے رہن سہن اور ان کے عہد کے معاشرت کی جھلکیاں بھی پیش کی ہیں۔

عصمت چغتائی نے اپنے بھائی عظیم بیگ چغتائی کی یاد میں "دوزخی" لکھی۔ اس میں انھوں نے دوسروں کو ہنسانے والے عظیم بیگ چغتائی کی زندگی کے رنج و الم کو پیش کیا ہے اور ان کی زندگی کے دیگر پہلو اور تلخ حقیقتوں سے قاری کو واقف کرایا ہے۔ "دوزخی" اپنے مواد اور اسلوب کے اعتبار سے اردو کے سوانحی ادب میں ایک اہم اضافہ ہے۔

ذاکر حسین کی یاد میں رشید احمد صدیقی نے 'ہمارے ذاکر صاحب' جیسے بہترین سوانحی فن پارے کی تخلیق کی۔ اس میں رشید احمد صدیقی نے اپنے مخصوص شگفتہ و بے تکلف اسلوب کے سہارے ذاکر حسین کی شخصیت کے مختلف گوشوں کو اُجاگر کیا ہے۔ ان کے قیام علی گڑھ، جامعہ ملیہ اسلامیہ کے شب و روز اور نائب صدارت اور صدارت کے عہدوں سے سرفراز ہونے کے بعد تک کے واقعات کا دلچسپ بیان 'ہمارے ذاکر صاحب' میں ملتا ہے۔

اردو میں سوانحی ادب نے تقریباً سوا سو سال میں کافی ترقی کی ہے، اس میں پیش کش اور اسلوب کے نت نئے تجربے بھی ہوتے رہے ہیں۔ ابتداً اس کا ارتقا تشفی بخش ضرور تھا لیکن بعد میں اس کی ترقی کی رفتار سست ہو گئی۔ نتیجتاً سوانح عمری کا سرمایہ خودنوشت سوانح اور سفرنامے کے مقابلے میں کم ہے جو بذات خود اس صنف کے مستقبل پر ایک سوالیہ نشان قائم کرتا ہے۔

خودنوشت سوانح

عموماً کہا جاتا ہے کہ "The writing of one's own history" یا "the story of one's life written by himself"[1] یعنی اپنی داستانِ حیات خود

1 The Oxford English Dictionary, Vol. I, p 801, Longman Companion to English Literature, p. 397.

تحریر کرنا خودنوشت سوانح ہے۔ چند لفظوں میں اس کی آسان تعریف اس کے علاوہ شاید کچھ اور ہو بھی نہیں سکتی۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا کسی بھی شخص کی زندگی کی سیدھی سادی کہانی کو خودنوشت سوانح کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ تکنیکی اعتبار سے شاید ہاں، لیکن ادبی اعتبار سے شاید نہیں۔ کیونکہ جب ہم اس کا ایک صنفِ ادب کے طور پر مطالعہ کرتے ہیں تو اس سے ادبیت کا تقاضہ بھی کرتے ہیں اور اس میں ادبیت اسی وقت پیدا ہوسکتی ہے جب اپنی سوانح لکھنے والا شخص اہم تاریخی واقعات اور حالات اور سماجی روایات کو اپنی ذات میں ضم کرکے یا اپنی ذات کو وسیلہ بنا کر ان کی ازسرنو تخلیق کرے۔ اس طرح خودنوشت سوانح اپنی ذات کے حوالے سے اہم تاریخی واقعات اور حالات اور سماجی روایات اور ذات اور ان کے درمیان پیداشدہ کش مکش کی ازسرنو تخلیق ہے۔ خودنوشت سوانح کی یہی وہ تخلیقیت ہے جو ادبیت کا روپ اختیار کرتی ہے اور اس کو صنفِ ادب کے دائرے میں لے آتی ہے۔ گو اس کے نیم تاریخی صنف بھی ہونے سے انکار نہیں کیا جاسکتا لیکن اس کا مرکزی موضوع دروں بینی بھی ہے۔ Algy Smillie Noad نے خودنوشت سوانح کے بارے میں لکھا ہے کہ "The autobiography proper is a connected narrative of the author's life, with stress laid on introspection, or on the significance of his life against a wider background"[1] ایک دیگر مصنف نے بھی تقریباً اسی قسم کی رائے ظاہر کی ہے۔ Though self-justification may provide the autobiographical impulse, so also may self-contempt, particularly when linked with some intellectual, religious, or emotional crisis that precipitates change".[2]

خودنوشت سوانح میں مصنف کی شخصیت کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی

1 Algy Smillie Noad. "Autobiography" in Shipley, ed. Dictionary of World Literary Terms, p. 23

2 The New Encyclopaedia Britannica, p. 222.

ہے۔ اس کی زندگی کے وہ مختلف واقعات جو اس کی ظاہری اور باطنی زندگی کے درمیان کش مکش کا باعث ہوتے ہیں اس کا موضوع ہوتے ہیں اور جن کا تخلیقی اظہار کر کے جن میں حقیقت اور تخیل دونوں کی آمیزش ہوتی ہے، مصنف خود کو ہلکا پھلکا محسوس کرتا ہے۔ "دی نیو انسائیکلوپیڈیا برٹانکا" کے مرتب کا خیال ہے کہ "... autobiography may be undertaken for partly thereapeutic ends, seeking to establish an ironic or formal distance from painful or chaotic experience and to trace patterns of coherence in it".[1]

اس طرح خودنوشت سوانح محض واقعات کی کھتونی نہ ہو کر تحلیل نفسی اور ایک قسم کے اقرار و اعتراف (confession) کی صورت اختیار کر لیتی ہے جس کو پڑھ کر قارئین بہتر طریقے پر زیست کرنے کا طریقہ سیکھتے ہیں۔

خودنوشت سوانح میں اظہارِ ذات، تاریخی صداقت، جمالیاتی کیفیت اور ادبیت کی موجودگی لازمی ہے۔ یہ ایک بیانیہ اور نیم تخلیقی صنفِ ادب ہے۔ اس کی زبان تخلیقی اور ادبی ہوتی ہے۔ جذبات کے اظہار کا انداز ضرورت اور موقع کے لحاظ سے بدلتا رہتا ہے۔ اس میں مصنف کبھی حزینہ، کبھی مزاحیہ، کبھی خطیبانہ اور کبھی سنجیدہ انداز اختیار کرتا ہے۔

اردو میں اب تک دستیاب خودنوشتوں میں عبدالغفور نساخ کی سوانح عمری کو اولیت حاصل ہے۔ اس کا سنِ تصنیف معلوم نہیں ہو سکا ہے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ یہ ۸۷-۱۸۸۶ کے درمیان لکھی گئی ہوگی کیونکہ اس میں ۱۸۸۵ تک کے حالات درج ہیں۔ اس میں انھوں نے اپنی زندگی کے حالات اور اپنے عہد کی صورتِ حال سے متعارف کرایا ہے۔ اس خود نوشت کے مطالعہ سے نساخ کے آباو اجداد اور عہد و معاشرت وغیرہ سے متعلق معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ لیکن اس میں نساخ سے متعلق پوری تفصیلات نہیں ملتیں۔ ان کے مزاج و

1 Ibid

کردار پر روشنی ضرور پڑتی ہے۔

مشہور انشاپرداز خواجہ حسن نظامی کی مختصر خودنوشت سوانح ''آپ بیتی'' ۱۹۱۹ میں منظر عام پر آئی۔ اس وقت ان کی عمر ۴۱ سال تھی۔ یہ سوانح ان کی پوری زندگی پر محیط نہیں تھی۔ علاوہ ازیں اس میں سے وہ واقعات بھی جو انسان کو پیش آتے ہیں فرشتے کو نہیں چند دوستوں کے مشورے پر نکال دیے گئے کیونکہ وہ ان کو ان کی زندگی کے مثبت پہلو میں شمار نہیں کرتے تھے۔ اور یہ اس سوانح کی بڑی خامی ہے۔ بہرحال اس کی اہمیت اور اولیت ان معنوں میں ہے کہ ''اس سے قبل اردو کے کسی جانے پہچانے ادیب نے اپنے حالات زندگی قلمبند نہیں کیے تھے''۔[۱] خواجہ حسن نظامی کیونکہ ایک پیر تھے اس لیے ان کی سوانح حیات کے مخاطب فطری طور پر ان کے مرید ہیں لیکن اس سے عام قارئین بھی لطف حاصل کرسکتے ہیں۔ ان کی خودنوشت کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ انھوں نے زندگی میں ترقی اپنی محنت اور کوشش سے حاصل کی تھی۔ وہ اپنی خودنوشت کو ''عرفان نفس'' کی سمت میں ایک کوشش سمجھتے ہیں۔

اردو خودنوشت سوانح کی تاریخ میں لمبے سکوت کے بعد سید رضا علی کی ضخیم خودنوشت سوانح بہ عنوان ''اعمال نامہ'' ۱۹۴۳ میں شائع ہوئی۔ اس کو سوانحی ادب کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے مطالعے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ رضا علی نے اس کے لکھنے میں کافی محنت، شعوری تنظیم اور منصوبہ بندی سے کام لیا ہے۔ وہ پیشے کے اعتبار سے وکیل اور سیاست داں تھے۔ انھوں نے اردو اور انگریزی ادب کا مطالعہ کیا تھا اور ادب کا اچھا ذوق رکھتے تھے جس کی جھلک ان کے سوانح میں گاہ گاہ ملتی ہے۔ اس میں انھوں نے اردو اور فارسی اشعار کے بھی حوالے دیے ہیں۔ انھوں نے اپنے خاندانی حالات اور ذات و حیات پر روشنی ڈالنے کے علاوہ ادبی و سیاسی موضوعات پر بھی اظہار رائے کیا ہے۔ ان کی یہ سوانح جنگ آزادی کے دوران کے تاریخی و سیاسی واقعات کو خصوصاً مسلم نقطہ نظر سے سمجھنے کے لیے اہم ماخذ کا درجہ

---

۱ صبیحہ انور، اردو میں خودنوشت سوانح حیات، لکھنؤ، نامی پریس، ۱۹۸۲، ص ۱۹۵

رکھتی ہے۔ ان کا انداز تحریر متین اور سنجیدہ ہے۔

سید اعجاز حسین کی "میری دنیا" (۱۹۵۵) بیسویں صدی کی پہلی اہم خودنوشت ہے۔ اپنی سوانح کے آغاز میں انھوں نے اپنی پیدائش اور بچپن کے حالات بیان کیے ہیں اور ساتھ ہی الہ آباد اور اس کے مضافات کے متعلق بھی خاصی تفصیلات بہم پہنچائی ہیں۔ انھوں نے اپنے آبائی وطن کی تہذیبی اور سماجی روایات کا بھی ذکر کیا ہے۔ "میری دنیا" میں اعجاز حسین نے اپنے دوستوں کا تذکرہ بھی کیا ہے اور اپنے دور کی طوائفوں کے بارے میں بھی کافی معلومات افزا باتیں کی ہیں لیکن اس خودنوشت میں ان کی ازدواجی زندگی پر ذرا کم روشنی پڑتی ہے البتہ ان کے مزاج اور نفسیات سے واقفیت ضرور حاصل ہوتی ہے۔ 'میری دنیا' کا اسلوب نہایت شگفتہ ہے۔ اس میں تخلیقی نثر کی جھلکیاں جابجا نظر آتی ہیں۔ بعض اوقات انھوں نے ظریفانہ انداز بیان بھی اختیار کیا ہے اور تمثیل و استعارے سے بھی کام لیا ہے۔

یوسف حسین خاں کی آپ بیتی "یادوں کی دنیا" 1967 میں شائع ہوئی۔ اس میں مصنف نے اپنے عہد کی تحریکات اور رجحانات کے علاوہ تاریخ اور تہذیب کو بھی موضوع بنایا ہے۔ انھوں نے اپنے خاندانی حالات تفصیل سے بیان کیے ہیں اور اپنے بھائی ذاکر حسین کو "فخر خاندان" کے نام سے یاد کیا ہے۔ انھوں نے یادوں کی دنیا میں مولوی عبدالحق، ڈاکٹر عابد حسین، محمد مجیب، جوش ملیح آبادی، فانی بدایونی، جگر مرادآبادی اور عبدالماجد دریاآبادی جیسے اکابرین ادب کے ساتھ ہی مولانا محمد علی اور سروجنی نائیڈو جیسی سیاسی شخصیات پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ "یادوں کی دنیا" میں ان کی شبیہہ ایک نیک دل ادیب اور انسان کی ابھرتی ہے۔ یہ خودنوشت ان کی شخصیت، کردار اور نفسیات کو سمجھنے میں بہت ہی معاون ہے۔ ان کا اندازِ بیان سادہ ہے۔ ان کی زبان پر روہیل کھنڈ کے اثرات واضح ہیں۔ اس میں جذبے کا خلوص، اسلوب کی ندرت اور واقعات کا دل نشیں بیان ملتا ہے۔

جوش ملیح آبادی کی خودنوشت سوانح "یادوں کی برات" ۱۹۷۰ میں شائع

ہوئی۔ اس میں انھوں نے اپنے خاندانی جاہ و حشم اور امارت کا بھرپور اظہار کیا ہے اور خودنمائی کا کوئی موقع ہاتھ سے نہیں جانے دیا ہے۔ جوش نے اپنی خودنوشت سوانح میں اٹھارہ معاشقوں کا ذکر کیا ہے جن میں دو امرد بھی شامل ہیں۔ انھوں نے کوٹھوں اور مجروں کا بھی مفصل ذکر کیا ہے۔ "یادوں کی برات" میں جوش کے عقائد اور مذہبی نظریات پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ ہندستان سے ہجرت اور پاکستان جانے کے بعد جوش کو جن دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا ان کا بیان اس خودنوشت سوانح میں ملتا ہے۔ اس کی نثر پر شاعرانہ رنگ کی چھاپ ملتی ہے۔ اس میں قافیوں، تشبیہوں، استعاروں، تراکیب اور ہم وزن الفاظ کا استعمال بھی اکثر ہوا ہے۔ واقعات کے بیان میں جزئیات نگاری سے کام لیا گیا ہے اور لفظوں کے ذریعہ اکثر خوب صورت پیکروں کی تخلیق کی گئی ہے۔ یہ اردو کی مقبول ترین، سب سے زیادہ پڑھی جانے والی اور اتنی ہی متنازعہ فیہ خودنوشت ہے۔

رشید احمد صدیقی کا شمار صفِ اوّل کے طنز و مزاح نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنے مخصوص لب و لہجے میں اپنی خودنوشت "آشفتہ بیانی میری" ۱۹۷۲ میں لکھی جو اُن کی شخصیت، ذہنی و فکری رجحانات، ان کے عہد، ماحول اور معاشرے کی آئینہ دار ہے۔ اس میں اُس دور کی ادبی اور تہذیبی فضا کی جھلک بھی ملتی ہے اور اہم شخصیات سے ان کے تعلقات کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ اس خودنوشت سوانح میں رعایت لفظی، قول محال، طنز اور زبان کا بڑا خلاقانہ استعمال ملتا ہے۔ وہ نہ صرف اپنے اسلوب سے قاری کو مسرت بخشتے ہیں بلکہ زندگی کی قدروں کو گلے لگانے اور اپنی روایات کی پاسداری کرنے کا حوصلہ بھی عطا کرتے ہیں۔

احسان دانش کی خودنوشت سوانح "جہانِ دانش" ۱۹۷۵ میں لکھی گئی۔ احسان دانش کی زندگی جس نشیب و فراز سے گزری تھی، جن صعوبتوں اور پریشانیوں کا انھیں سامنا کرنا پڑا تھا، "جہانِ دانش" میں اس کا بہ خوبی اظہار ہوا ہے۔ اس خودنوشت میں دبے کچلے غریب محنت کش عوام کی زندگی کی سچی تصویر

دیکھنے کو ملتی ہے۔ احسان دانش کا تعلق سماج کے اسی محنت کش طبقے سے تھا اس لیے ان کے ہاں جذبے کی صداقت اور احساس کی گرمی ملتی ہے۔ "جہانِ دانش" میں مصنف نے اپنی ذات اور اپنے طبقے کی عکاسی پر زیادہ زور دیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی انسانی نفسیات کا گہرا مشاہدہ بھی پیش کیا ہے۔ انھوں نے اپنے عہد کے ادبی، لسانی اور شعری نظریات کو پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ "جہانِ دانش" میں خاص طور سے منظر نگاری اور جزئیات نگاری کے اعلا نمونے ملتے ہیں۔ احسان دانش چونکہ بنیادی طور پر شاعر تھے اس لیے بعض اوقات ان کے اسلوب پر شاعرانہ رنگ غالب آگیا ہے لیکن یہ قاری کو کھٹکنے کے بجائے مسحور کر دیتا ہے۔

مشتاق احمد یوسفی کی آپ بیتی "زرگزشت" (۱۹۷۶) کو اپنے مخصوص مزاحیہ اسلوب اور فن کاری کی بنا پر اردو خودنوشت سوانح عمریوں میں نمایاں مقام حاصل ہے۔ یہ یوسفی کی پوری زندگی پر محیط ہونے کے بجائے ۱۹۵۰ کے بعد کے حالات کا احاطہ کرتی ہے۔ یہ وہ دور ہے جب وہ کراچی کے یونائیٹڈ بینک میں بطور ملازم داخل ہوئے اور ۱۹۷۴ میں اس کے صدر کے عہدے تک پہنچ گئے۔ انھوں نے طنز و مزاح کے پیرائے میں ایسی ایسی باتیں بیان کی ہیں جن کو سنجیدہ پیرائے میں کہنا محال تھا۔ ان کا یہ اندازِ بیان ان کی خودنوشت سوانح کو سوانحی ادب کی تاریخ میں ایک اضافے کی حیثیت اور انفرادیت عطا کرتا ہے۔

"آپ بیتی" (۱۹۷۸) مولانا عبدالماجد دریاآبادی کے ۸۵ سالہ سفر حیات کی روداد ہے۔ مولانا اودھ کے ایک جاگیردار گھرانے سے تعلق رکھتے تھے۔ چنانچہ اودھ کی تہذیبی و ثقافتی زندگی کی تصویر انھوں نے کامیابی کے ساتھ پیش کی ہے۔ مولانا کی مذہبی، ادبی اور صحافتی زندگی کے تمام پہلوؤں کی عکاسی "آپ بیتی" میں بہ خوبی ہوئی ہے۔ وہ اپنے دور کی سیاسی تحریک سے بھی وابستہ تھے اس لیے "آپ بیتی" میں سیاسی حالات کا بیان بھی ملتا ہے۔ مولانا نے اپنی "آپ بیتی" زندگی کے آخری ایام میں لکھنا شروع کی، شاید اس لیے اس میں ابہام و اشکال برائے نام بھی نہیں۔ انھوں نے واقعات و حالات کی پیش کش میں سادہ اور عام فہم الفاظ کا استعمال کیا ہے۔

وزیر آغا کی خودنوشت سوانح "شام کی منڈیر سے" (۱۹۸۶) ۱۹۲۲ء سے ۱۹۸۰ء کے حالات پر محیط ہے۔ وزیر آغا نے دل چسپ انداز میں اپنے حالات زندگی ترتیب دیے ہیں۔ انھوں نے زندگی کے ذاتی حالات پر روشنی ڈالنے کے ساتھ ہی اپنے عہد کے نمایاں واقعات کو بھی بیان کیا ہے۔ ان واقعات میں تقسیم ملک کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اس تاریخی المیے کے تئیں مصنف کا رویہ جذباتی ہے۔ خودنوشت میں مصنف کی ابتدائی اور اعلا تعلیم سے لے کر کتابوں کی اشاعت تک سب کی تفصیل ملتی ہے۔ اس کے علاوہ مختلف سیمیناروں میں شرکت کی روداد بھی اس کا اہم حصہ ہے۔ ہر باب کا آغاز وزیر آغا نے ایک شعر سے کیا ہے اور شروع میں رومانوی طرز کا اسلوب اختیار کیا ہے۔

اس صدی کی آخری دہائی میں شائع ہونے والی چند خودنوشت سوانح عمریوں میں کشور ناہید کی "بری عورت کی کتھا" (۱۹۹۵) کافی اہم ہے۔ یہ ہر اُس عورت کی کہانی ہے جو conservative مسلمان گھرانے میں پیدا ہوئی ہے اور جہاں عورتوں کا مردوں کی ہم سری کرنا، کالج میں تعلیم حاصل کرنا، ریڈیو پر پروگرام پیش کرنا اور رسالوں میں غزلیں شائع کرانا معیوب سمجھا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کشور ناہید نے اپنے خاندانی ماحول کا تذکرہ کرنے کے دوران تلخ اور طنزیہ لہجہ اختیار کیا ہے۔ انھوں نے واقعات کے بیان کے دوران جابجا انسانی تاریخ کی مشہور خواتین کا (علامتاً) ذکر بھی کیا ہے۔ اردو سوانحی ادب اور نسائی ادب میں یہ خودنوشت سوانح ایک اہم اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔

اسی زمانے (۱۹۹۶) میں اختر الایمان کی خودنوشت سوانح "اس آباد خرابے میں" شائع ہوئی۔ اختر الایمان کی ابتدائی زندگی مشکلات میں گزری۔ والد کے ساتھ کبھی اس محلّہ میں کبھی اُس محلّہ میں گھومتے رہے۔ بھاگ کر ماموں کے ہاں گئے اور وہاں سے خالہ کے ساتھ دہلی چلے گئے۔ اس صورت حال کی نہایت موثر عکاسی "اس آباد خرابے میں" کی گئی ہے۔ اس خودنوشت سوانح کا تانا بانا دہلی میں یتیم خانے کی زندگی، علی گڑھ یونیورسٹی میں طالب علمی، تلاش

معاش کی خاطر یونیورسٹی چھوڑ کر بمبئی کا سفر اور بمبئی میں پے در پے ناکامیوں کا سامنا جیسے واقعات سے بُنا گیا ہے۔ واقعات کے بیان میں اختر الایمان نے جس خلوص اور صداقت سے کام لیا ہے، بہت کم خودنوشت سوانح نگاروں کے ہاں ملتا ہے۔ اس کی دل نشینی سے کوئی بھی قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ صد افسوس کہ موت نے انھیں مہلت نہ دی اور یہ خودنوشت سوانح مکمل نہ ہو سکی۔

یوں تو اردو میں خودنوشت سوانح کا آغاز انیسویں صدی کے ربع آخر میں ہوا لیکن اس کی رفتار میں تیزی بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں آئی۔ تقریباً سوا صدی پرانی یہ صنف مکمل طور پر بالغ ہو چکی ہے لیکن اسے ابھی بہت لمبا سفر طے کرنا ہے۔ اس کی ترقی کی رفتار دیکھ کر یہ بات بلا تامل کہی جا سکتی ہے کہ سوانحی ادب میں خودنوشت سوانح کے امکانات روشن ترین ہیں۔

مکتوب نگاری

خورشید الاسلام مکتوب کو ادبی کارنامہ اور مکتوب نگاری کو نہ صرف ایک صنف بلکہ آسان ترین صنف قرار دیتے ہیں[1]۔ انھوں نے اسے آسان ترین صنف شاید اس لیے قرار دیا ہے کہ ان کے خیال میں اس میں فلسفیانہ مباحث، استدلال، تصنع، "بالارادہ فن کاری" اور علمی موضوعات پر مضامین لکھنے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ وہ مکتوب میں "چھوٹی چھوٹی باتوں" کے قائل نظر آتے ہیں۔[2] وہ مکتوب پر نجی ہونے کی شرط عائد کرتے ہیں اور مکتوب نگار کو اس میں "رنگارنگی، دلچسپی، تنوع اور عمومیت پیدا" کرنے کا رول سپرد کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک مکتوب میں یہ تمام خوبیاں پیدا کرنے میں مکتوب نگار کے ارادے کا کوئی دخل نہیں بلکہ یہ "از خود پیدا ہو جاتی ہیں"۔[3] سید عبداللہ بھی مکتوب

---

۱ خورشید الاسلام، "خطوط نگاری" مشمولہ تنقیدیں، طبع سوم، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۷، ص ص ۱۶، ۹

۲ ایضاً، ص ۹

۳ ایضاً

نگاری کو آسان ترین فن تصور کرتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی وہ اسے "نازک ترین فن بھی" گردانتے ہیں۔ مکتوب نگاری ان کے نزدیک کاریگری اور آئینہ سازی کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ "مختصر اور محدود" ہونے کے ساتھ مفصل اور لامحدود ہوتی ہے۔ یہ انتہائی نجی ہونے کے باوجود آفاقی اور اجتماعی نوعیت کی حامل ہے۔ اس میں دانش و بینش دونوں کا اجتماع ہوتا ہے۔[۱]

سید عبداللہ نے مکتوب کو سیاسی، دفتری، تجارتی، کاروباری، عام معمولی اطلاعاتی، علمی اور معلوماتی، شخصی، جذباتی اور خیالی جیسے خانوں میں تقسیم تو ضرور کیا ہے لیکن ان کا عقیدہ یہ ہے کہ مکتوب عموماً ذاتی ہی ہوتے ہیں۔ البتہ ان میں کچھ کی نوعیت ایسی ہوتی ہے کہ جب وہ شائع ہو جاتے ہیں تو ان کا شمار علم و ادب کے قیمتی سرمایے میں ہونے لگتا ہے۔ ان کے نزدیک پرانے مکاتیب کی سب سے بڑی اہمیت اس لیے ہے کہ ان سے تاریخی اور سوانحی مواد حاصل ہوتا ہے جو تاریخ نویسی اور سوانح نگاری کے لیے بیش بہا ماخذ ثابت ہوتے ہیں۔[۲] مکتوب نگاری کے بارے میں تقریباً اسی قسم کے خیال کا اظہار Christopher Gillie نے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "This is clearly an important branch of literature even when the interest of the letters is essentially historical ... or biographical."[3]

ایک بات تو واضح ہے اور اس پر علمائے ادب کا اتفاق بھی ہے کہ مکتوب نگاری ایک صنفِ ادب ہے اور مکاتیب میں ایسے موضوع اور اسلوب پائے جاتے ہیں جن کی حیثیت ادبی ہوتی ہے اور ان میں ایسے مواد ہوتے ہیں جو مکتوب نگار اور چند صورتوں میں اس کے معاصرین کی ذات و حیات کی تشکیل میں اس کے عہد کی تاریخ کی ترتیب میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔ مکتوب میں دیگر امور کے

---

۱ سید عبداللہ، "اردو خط نگاری"، مشمولہ نقوش، مکاتیب نمبر، شمارہ ٦٦، ٦۵، (نومبر ۱۹۵۷)، ص ۲۴

۲ ایضاً، ص ص ۱۸، ۱۷

3 Longman Companion to English Literature, London, 1972, p. 612

علاوہ اس عہد کی سیاسی، سماجی، تاریخی اور تہذیبی صورت حال پر رائے زنی بھی ملتی ہے۔ اس طرح وہ دستاویزی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔

مالک رام نے اس مفروضے کو غلط ثابت کرتے ہوئے کہ مکتوب نگاری کی ابتدا غالب سے ہوئی، لکھتے ہیں کہ غالب سے قبل رجب علی بیگ سرور کے خطوط شائع ہوئے اور ان کے علاوہ دیگر افراد کے خطوط کا بھی وجود ملتا ہے۔[1] لیکن اتنی بات ضرور ہے کہ غالب نے خطوط میں جیسا اسلوب اور اندازِ بیان اختیار کیا اُن سے پہلے عنقا تھا۔

مرزا غالب کے خطوط کی ادبی اور تاریخی اہمیت کا اندازہ اس بات سے لگایا جاسکتا ہے کہ غالب کے چند نقادوں نے یہ کہا کہ اگر غالب نے شاعری نہ کی ہوتی تب بھی وہ اپنے خطوط کی بنا پر اتنے ہی مشہور و مقبول ہوتے جتنے وہ آج ہیں۔ اس تنقید میں خواہ مبالغہ آرائی اپنی انتہا پر ہی کیوں نہ ہو لیکن یہ بیان حقیقت سے یکسر عاری بھی نہیں۔ غالب کے خطوط اردو نثر کے ارتقائی سفر کا ایک اہم سنگ میل ہیں۔ ایک ایسے دور میں جب مرصع و مسجع اور پر تکلف عبارت لکھنے کا چلن عام تھا غالب نے سادہ اور عام فہم انداز میں بے تکلف خطوط لکھنے کی روش اپنائی۔ گوکہ ان کے خطوط بھی مردف اور مقفع نثر سے یکسر عاری نہیں، مثلاً یہ رام پور ہے، دارالسرور ہے، داد کا طالب، غالب وغیرہ، لیکن اس قسم کے خال خال نظر آنے والے ٹکڑوں سے ان کی نثر کے حسن کی دل کشی میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ انھوں نے ایک اور اہم کام یہ کیا کہ مروجہ القاب و آداب سے احتراز کیا اور راست گفتگو کا طریقہ اختیار کیا۔ مرزا غالب کے خطوط کا آغاز اتنا دلچسپ ہوتا ہے کہ پہلی ہی سطر سے وہ قاری کو گرویدہ بنا لیتے ہیں۔ ان کا مکالماتی اندازِ بیان سونے پر سہاگے کا کام کرتا ہے۔ ان کے خطوط کے موضوعات بھی مختلف ہیں۔ علاوہ ازیں خلوص اور صداقت ان کے خطوط کا خاصہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے خطوط قارئین میں بہت مقبول ہیں۔ ان کے خطوط

---

۱ مالک رام "اردو کے منفرد مکتوب نگار" مشمولہ نقوش، مکاتیب نمبر، شمارہ ۶۵، ۶۶ (نومبر ۱۹۵۷)، ص ۳۵

اردو مکتوب نگاری کی تاریخ میں امتیازی خصوصیت کے حامل ہیں۔

حالی کے خطوط ان کی شخصیت کا پرتو ہیں۔ حالی کے مزاج کی حقیقت پسندی، سادگی اور خلوص ان کے خطوط سے مترشح ہے۔ وہ ادھر اُدھر کی باتوں میں الجھنے کے بجائے مطلب کی بات اور جواب طلب امور پر ہی توجہ دیتے ہیں۔ ان کی تحریر سے اعتماد کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ان کے خطوط میں خودنمائی کا عنصر نہیں ملتا۔ شبلی کے خطوط میں ادبیت، عالمانہ شکوہ اور جذبات کا اظہار ملتا ہے اور ایجاز و اختصار کے ساتھ سادگی اور پرکاری کا احساس ہوتا ہے۔ وہ خطوط میں فارسی اور اردو کے اشعار بھی نقل کرتے ہیں اور بعض اوقات اپنا کلام بھی۔

اقبال کے اکثر خطوط کی نوعیت علمی اور سیاسی ہے۔ ان کے خطوط نہ صرف ان کی شاعری اور ان کے افکار کو سمجھنے میں معاون ہیں بلکہ وہ ان کی ذات اور حیات پر بھی بھرپور روشنی ڈالتے ہیں۔ وہ اکثر ماحول اور موسم پر بھی تبصرہ کرتے نظر آتے ہیں۔ اقبال کے بعض خطوط میں سفرنامے کا انداز بھی ملتا ہے۔ وہ کسی تمہید کے بغیر مطلب کی بات پر آجاتے ہیں اور علمی شان قائم رکھتے ہیں۔ ان کے خطوط مختصر، آرائش و زیبائش اور تکلف سے پاک ہیں۔

نیاز فتحپوری کے خطوط کے تین مجموعے "مکتوبات نیاز" کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ نیاز کے اکثر خطوط کسی خاص شخص کے نام نہیں لکھے گئے ہیں بلکہ جب انھیں خیال آیا انھوں نے قلم برداشتہ چند سطریں خط کی شکل میں لکھ دیں"۔ [1] نیاز فتحپوری کے خطوط میں رومانوی انسان کی خیالی دنیا نظر آتی ہے۔ ان کی عبارت رنگین ہے اور بعض اوقات وہ اشعار کے استعمال سے خط کو قابل توجہ بنا دیتے ہیں۔ چند خطوط میں برجستگی اور خلوص نے بڑا لطف پیدا کر دیا ہے۔ کہیں کہیں ان کے خطوط میں غالب کا انداز در آیا ہے۔ ان کے خطوط اردو نثر کے بہترین نمونے ہیں۔

مہدی افادی کے خطوط "مکاتیب مہدی" کی شکل میں ان کی وفات

---

1 مالک رام، اردو کے منفرد مکتوب نگار، محولہ بالا نمبر ۱۶، ص ص ۴۹-۴۸

کے بعد شائع ہوئے جن سے ان کی بے پناہ صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان کے خطوط میں نہ صرف علمی و ادبی موضوعات پر ان کے خیالات ملتے ہیں بلکہ سیاسی پیشین گوئیاں بھی ملتی ہیں۔ علاوہ ازیں ان خطوط میں جوانی کی بدمستیوں، دوستوں کی چھیڑ چھاڑ اور ان کا خلوص سب کچھ شامل ہے۔ مہدی افادی کے خطوط میں دلی جذبہ، احساس اور کیفیت کا اظہار ہوتا ہے۔ ان کے خطوط کے مطالعہ سے ان کے مزاج، ان کی پسند و ناپسند اور ان کی دلچسپیوں کا بھی بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے۔ اس طرح ان کے خطوط میں ان کی شخصیت پوری طرح جلوہ گر ہے۔ ان کے خطوط میں آپ بیتی کے ساتھ جگ بیتی بھی پائی جاتی ہے۔ مہدی افادی کی زبان میں مشکل پسندی اور بوجھل پن کے ساتھ رنگینی اور رومانویت ملتی ہے اور یہی ان کی زبان اور اسلوب کی خصوصیت ہے جو ان کو صاحب طرز نثر نگار کا درجہ عطا کرتی ہے۔

مولوی عبدالحق کے خطوط کی نوعیت کاروباری ہے۔ وہ مطلب کی بات کرتے ہیں۔ ان کی مکتوب نگاری مدعانگاری کی بہترین مثال ہے۔ ان کے خطوط میں واقعیت، صداقت اور اخلاص کی جھلک ملتی ہے اور ان سے ان کی عملی زندگی کا اظہار ہوتا ہے۔ انھوں نے حسبِ ضرورت لمبے اور مختصر دونوں قسم کے خطوط لکھے ہیں۔ ان کے خطوط کی امتیازی خصوصیت سادگی، بے تکلفی اور برجستگی ہے۔ وہ اپنے خطوط میں عام گفتگو کا سا انداز اختیار کرتے ہیں۔ ان کی نثر آرائش و زیبائش سے عاری ہے اور نہ اس میں انشاپردازی اور خطابت کے عناصر ہی ملتے ہیں۔ ان کا ایک منفرد انداز ہے۔ ان کے مکاتیب ان کی علمی زندگی کو سمجھنے میں ان کے سوانح نگار کی کافی معاونت کرسکتے ہیں۔

سید سلیمان ندوی کے خطوط عالمانہ انداز کے حامل ہیں۔ ان کے خطوط میں ایک خاص قسم کی تر و تازگی، لطف اندوزی اور دلچسپی کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے مکاتیب میں علم و عرفان کی فضا نمایاں ہے۔ وہ اپنی عظمت، بزرگی اور عالمانہ وقار کو ہر جگہ قائم رکھتے ہیں۔ ان کے خطوط منفرد شان رکھتے ہیں۔

مولانا ابوالکلام آزاد کے "غبار خاطر" میں جو خطوط شامل ہیں وہ احمد نگر

جیل میں لکھے گئے تھے مگر رسل و رسائل پر حکومت کی پابندی کے باعث وہ خطوط مکتوب الیہ تک نہ پہنچ سکے اور دنیائے ادب میں یہ شاید پہلا اور آخری واقعہ ہے کہ وہ خطوط مکتوب الیہ کو شائع شدہ صورت میں پہنچے۔ بہر حال آزاد کے یہ خطوط بہت مقبول ہوئے۔ ان میں ان کے مزاج کی رنگارنگی اور بوقلمونی پائی جاتی ہے۔ ان کے خطوط سے ان کا اندازِ فکر، ان کے احساسات، خیالات، پسند و ناپسند اور ان کے عزائم کا بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے۔ ان میں بعض اوقات بڑی معلومات افزا باتیں ملتی ہیں۔ ان میں ادب، سیاست، مذہب، فلسفہ، تاریخ سبھی کچھ ہے۔ لیکن ان میں سب سے اہم ان کا طرز تحریر ہے جس کی دل کشی اکثر قارئین پر جادو سا اثر کرتی ہے۔ ان خطوط میں زبان کی سلاست، خیال کی پاکیزگی، انداز کی قدرت اور بے ساختگی کے ساتھ ہی مکتوب الیہ سے آزاد کی قربت کا احساس ہوتا ہے۔ بعض خطوط طویل ہیں اور ان میں مضمون کا انداز ملتا ہے اور کہیں انشائیے کا اسلوب حاوی ہے۔ خطوط غالب کے بعد اگر کسی کے خطوط کو اردو ادب کی تاریخ میں سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے تو وہ ہیں مولانا آزاد کے مکاتیب۔

چودھری محمد علی ردولوی کے خطوط کے مجموعے "گویا دبستان کھل گیا" میں مکتوب نگار شفقت کرنے والا باپ، مخلص دوست، خداترس انسان، نیک شہری اور عالی مرتبت شخص نظر آتا ہے۔[1] انھوں نے اپنے خطوط میں مکالماتی انداز اختیار کیا ہے۔ غالب نے اپنے خطوط کے بارے میں کہا تھا کہ انھوں نے مراسلے کو مکالمہ بنادیا۔ یہ بات ردولوی کے خطوط پر بھی صادق آتی ہے۔ ان کے خطوط میں بھی غالب ہی کی طرح بے ساختگی اور آمد ملتی ہے۔ وہ ندرت زبان سے مخاطب کو مسحور کردیتے ہیں۔ وہ بالکل سادہ اور عام فہم الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ ان کی نثر رواں دواں اور تصنع سے عاری ہے۔ ان کے حسِ مزاح کی تیزی بھی ان کے خطوط کی کیفیت میں اضافہ کرتی ہے۔

رشید احمد صدیقی کے خطوط میں بڑا تنوع اور رنگارنگی ہے۔ ان میں

---

۱ ایضاً، ص ۵۶

ذاتی، علمی، ادبی، معاشرتی اور تمدنی مسائل کا بیان ملتا ہے۔ انھوں نے اپنے خطوط میں طنز و مزاح اور شوخ و شنگ جملوں سے بھی کام لیا ہے۔ وہ دوستوں کی تالیف قلب بھی کرتے ہیں۔ لیکن ان کے ہاں خودنمائی کی کہیں کوشش نہیں ملتی۔ انھوں نے ہر جگہ شگفتگی اور دلآسائی کا مظاہرہ کیا ہے۔ وہ مکتوب نگاری کو ایک فن تصور کرتے تھے۔ مکتوب نگاری میں ان کے مکاتیب کو اہم مقام حاصل ہے۔

"صلیبیں مرے دریچے میں" فیض احمد فیض کے ان مکاتیب کا مجوعہ ہے جو انھوں نے اپنی رفیقۂ حیات ایلس کو لکھے تھے۔ ان مکاتیب میں راول پنڈی سازش کیس کی کارروائی کی تفصیل سلسلے وار ملتی ہے۔ درمیان میں فیض نے اپنے دیگر ساتھیوں کا احوال بھی بیان کیا ہے۔ فیض کے خطوط سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کو کنبے کے افراد سے بے انتہا محبت تھی۔ مقدمے کے دوران ان کو کئی بار ایسا محسوس ہوا کہ انھیں اپنی جان سے ہاتھ دھونا پڑ سکتا ہے لیکن اپنے خطوط میں وہ پھر بھی بے چین نہیں نظر آتے۔ کہیں بھی ان پر جذباتیت حاوی نہیں ہوئی ہے۔ زبان کے اعتبار سے بھی ان کے خطوط لائقِ توجہ ہیں۔ ان میں غیر ضروری آرائش و زیبائش کی سعی نظر نہیں آتی۔ ان کے خطوط رواں اور فطری ہیں۔ وہ ان کی شخصیت کے آئینہ دار ہیں اور کسی بھی سوانح نگار کے لیے ان کی ذات و حیات کو سمجھنے میں بہت معاون ہو سکتے ہیں۔

عبدالماجد دریاآبادی نے اپنے خطوط میں گفتگو کا نعم البدل پیش کیا ہے اور تحریر اور بات چیت میں جو فرق ہوتا ہے اس کے فاصلہ کو کم کردیا ہے۔ ان مکاتیب کے مطالعے سے ان کے علمی و ادبی میلانات، کردار اور مزاج اور طرز احساس بہ خوبی واضح ہو جاتے ہیں۔ ان میں انھوں نے اپنے معاصرین کی خوبیوں اور خامیوں پر روشنی ڈالی ہے اور رعایت لفظی اور ضلع جگت سے اپنے اسلوب کو حسین بنایا ہے۔ ان کے خطوط میں ایک قسم کی انفرادیت نظر آتی ہے جس سے ان کی اہمیت میں اضافہ ہوتا ہے۔

"خطوط غالب کی مقبولیت سے اردو میں مکتوب نگاری کو ادبی حیثیت

حاصل ہوئی۔ اس کے بعد اردو میں مکتوب نگاری کا ایک سلسلہ چل نکلا جس میں غالب کے انداز و اسلوب کی بازگشت بھی سنائی دیتی ہے، لیکن یہ بات سرسید کے ضمن میں نہیں کہی جاسکتی کیونکہ وہ خود ایک صاحب طرز نثر نگار تھے۔ اپنی زندگی کے مقاصد کے حصول کی خاطر انھوں نے جو سائنسی اور کام کی بات کہنے کا انداز اختیار کیا تھا وہ مناسب ترین تھا۔ عہد سرسید سے پہلی عالمی جنگ تک اردو کے ممتاز ادبا شعرا کے مکاتیب شائع ہوئے جو کافی گوناگوں اور متنوع ہونے کے باوجود ایک مشترکہ خصوصیت کے حامل ہیں وہ یہ کہ ان میں رنگ قدیم کی جھلک نظر آتی ہے"۔ [1] پہلی عالمی جنگ کے بعد اردو مکتوب نگاروں کی جو نسل سامنے آئی ان کے مکاتیب کے موضوع اور اسلوب میں زبردست تبدیلی پیدا ہوئی ہے۔

سفرنامے

سفرنامے کا شمار اردو ادب کی ایسی صنف میں ہوتا ہے جس میں کئی اصناف کو برتا جاتا ہے۔ ایک سفرنامہ نگار ضرورت کے مطابق اپنے موضوعات اور جذبات کے اظہار کی خاطر تاریخ، مکتوب، ڈائری، روزنامچہ اور خودنوشت کی صنف اور اسلوب سے مدد لے کر اپنے سفرنامے میں ادبیت پیدا کرتا ہے۔ سفرنامہ اپنے اندر اتنی ادبی اصناف کو سمونے کے باوجود اپنی آزادانہ حیثیت برقرار رکھتا ہے جو اسے ایک الگ صنفِ ادب کا مقام عطا کرتا ہے۔ اگر کسی سفرنامے میں مخصوص ملک یا ممالک کے محض مقامات یا حالات کا بیان ہو تو اسے بہتر سفرنامہ نہیں کہا جاسکتا۔ اسے جغرافیہ اور تاریخ کے خانوں میں تو رکھا جاسکتا ہے لیکن صنفِ ادب میں شمار کرنے میں تامل ہو سکتا ہے۔ بہتر سفرنامے میں مقامات اور حالات کے بیان کے ساتھ سفرنامہ نگار پر مرتب ہونے والے تاثرات اور برانگیختہ ہونے والے جذبات کو بھی پیش کیا جاتا ہے جو سفرنامہ نگار کے ذہن و دل پر ان کو دیکھنے کے بعد مرتب اور برانگیختہ ہوتے ہیں۔ سفرنامہ

---

۱ سید عبداللہ، اردو خط نگاری، محولہ بالا نمبر ۱۳، ص ۳۱

نگار ان کو ایک خاص زاویہ نظر سے دیکھتا ہے اور انکشافِ ذات کرتا ہے۔ اس مقام پر قاری سفرنامہ نگار کے جذبات و تاثرات یا اس کے خاص زاویۂ نظر یا انکشافِ ذات کے ذریعے تجربے کی ایک نئی سطح کو چھوتا ہے، تجربے کی ایک نئی منزل سے گزرتا ہے اور اس پر انکشافِ ذات کے کئی در وا ہو جاتے ہیں۔ یہی وہ نکتہ ہے جو ایک سفرنامے کو صرف معروضی حقیقت بنانے کے بجائے اس میں جذباتی اور تاثراتی عناصر کی آمیزش کر کے یا اچھوتاپن پیدا کر کے اس کو ادب کے دائرے میں لے آتا ہے۔ ادب کا یہی بنیادی رول ہے۔ سفرنامے کی یہی خصوصیت اس کو ادب کی ایک صنف کا درجہ عطا کرتی ہے۔

نثر میں اردو کا پہلا سفرنامہ یوسف خاں کمبل پوش کا "عجائبات فرنگ" یا "تاریخ یوسفی" ہے جو ۱۸۴۷ء میں دہلی کالج کے پریس مطبع العلوم سے شائع ہوا۔ کمبل پوش نے اس میں اپنے لندن کے سفر کا حال بیان کیا ہے۔ زبان و بیان کی بے ساختگی، بے باکی اور حقیقت نگاری کی وجہ سے اردو کا یہ اوّلین سفرنامہ پڑھنے کے قابل ہے۔ "عجائبات فرنگ" کے بعد انیسویں صدی میں یوں تو کئی سفرنامے لکھے گئے مگر ان میں مرزا ابو طالب کا "سفر فرنگ" (۱۸۵۶ء)، مولوی مسیح الدین خاں علوی کا "تاریخ انگلستان" (۱۸۶۳ء)، سر سید احمد خاں کے "مسافران لندن" (۱۸۷۰ء) اور "سفرنامہ پنجاب" (۱۸۸۴ء)، مولوی محمد جعفر تھانیسری کا "کالا پانی" (۱۸۷۹ء)، محمد حسین آزاد کا "سیر ایران" (۱۸۸۵ء)، شبلی نعمانی کا "سفرنامہ روم و مصر و شام" (۱۸۹۴ء) اور نواب حامد علی خاں کا "سیر حامدی" (۱۸۹۶ء) کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔

بیسویں صدی میں جو سفرنامے لکھے گئے ان میں "سفرنامہ یورپ" کو اولیت حاصل ہے۔ یہ سفرنامہ اخبار "پیسہ" کے مدیر منشی محبوب عالم کے یورپ کے سفر (۱۹۰۰ء) کا احاطہ کرتا ہے۔ انھوں نے جن ملکوں کا سفر کیا ان کو ایک صحافی، ایک سیاست داں اور ایک سیاح کی نظر سے دیکھا اور اپنے مشاہدات کو اس سفرنامہ میں پیش کیا۔ انھوں نے یورپی ممالک کی خوبیوں اور خامیوں کو غیر جانبداری کے ساتھ اجاگر کیا ہے۔

"مخزن" کے مدیر شیخ عبدالقادر کے سفرنامے "مقام خلافت" اور "سیاحت نامہ یورپ" ان کے ترکی اور مغربی ممالک کے سفر کی روداد ہے۔ ان سفرناموں میں جہاں سفرنامے کی دیگر تکنیک استعمال کی گئی ہے وہیں ان میں روزنامچے اور مکتوب نگاری کی تکنیک سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ ان میں مقالہ نگاری اور ادبی تنقید کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ یہ بیسویں صدی کے ابتدائی سفرناموں میں خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔

خواجہ غلام الثقلین نقوی کا "روزنامچہ سیاحت" (۱۹۱۲ء) روس، قسطنطنیہ، شام، عراق، ایران اور عرب کے سفر کی تفصیلات پر مشتمل ہے۔ انھوں نے ہر شے کے سیاق و سباق کی روشنی میں اس کا جائزہ لیا ہے اور مرقع کشی کے اچھے نمونے پیش کیے ہیں۔

"نقش فرنگ" (۱۹۲۱) اردو کے مشہور ادیب قاضی عبدالغفار کے برطانوی سفر کی روداد ہے۔ انھوں نے یہ سفر حکومت برطانیہ کی دعوت پر اختیار کیا تھا جہاں انھوں نے رنگ و نسل کی تفریق کو محسوس کیا۔ انھیں برطانوی ارباب سیاست کو ذرا قریب سے دیکھنے کا موقع ملا۔ قاضی عبدالغفار نے اپنے سفرنامے میں اس ماحول سے حاصل شدہ تجربات، اپنے تاثرات اور دور حاضر کی صورت حال کو فطری انداز میں پیش کیا ہے۔ فن اور اسلوب دونوں اعتبار سے یہ سفرنامہ اردو ادب میں اہمیت رکھتا ہے۔ ان کا رومانوی انداز خاصے کی چیز ہے۔

خواجہ حسن نظامی کی انشا پردازی کے نمونے ان کے سفرناموں — "سفرنامہ مصر و فلسطین و شام و حجاز" (۱۹۱۱)، "سفرنامہ افغانستان" (۱۹۳۳ء) اور "سفرنامہ ہندستان" (۱۹۳۳ء) — میں بھی نظر آتے ہیں۔ ان میں جذبات کی عکاسی، جزئیات نگاری اور مرقع کشی کے اعلا نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ خواجہ حسن نظامی نے دورانِ سفر روزانہ کے واقعات کو روزنامچے کی شکل میں محفوظ کرلیا تھا۔ ان کے سفرناموں میں حقیقت اور واقعیت کے ساتھ احساسات و جذبات کی عکاسی بھی ملتی ہے۔ اور اس پر مستزاد یہ کہ ان کی سادہ، رواں اور بے ساختہ نثر ان سفرناموں کے اثر کو دو آتشہ بنادیتی ہے۔

سید سلیمان ندوی نے اپنے کابل کے سفر کی داستان کو "سیر افغانستان" (۱۹۳۳ء) میں پیش کیا ہے۔ انھوں نے یہ سفر وہاں کے بادشاہ کی دعوت پر اختیار کیا تھا جس کا مقصد وہاں کی تعلیمی اصلاحات کے بارے میں غور وفکر کرنا تھا۔ علامہ اقبال اور سر راس مسعود اس سفر میں ان کے ہمراہ تھے۔ اس سفر نامے میں حقائق اور معلومات کے ساتھ جذبات و احساسات کا بیان بھی نہایت خوب ہوا ہے جس سے اس کی ادبی معنویت میں اضافہ ہوتا ہے۔

خواجہ احمد عباس کا سفر نامہ "مسافر کی ڈائری" (۱۹۴۰ء) ان کے کولمبو، ہانگ کانگ، ٹوکیو، کناڈا، نیویارک، برطانیہ، فرانس، ترکی، عراق، ایران وغیرہ کے سفر کی روداد پر مشتمل ہے۔ انھوں نے دنیا کو ایک اشتراکی کی نظر سے دیکھا اور ان معاشروں میں عدم مساوات اور تضاد کی نکتہ چینی کی۔

آغا محمد اشرف کا سفر نامہ "لندن سے آداب عرض" (۱۹۴۴ء)، بی. بی. سی. اردو سروس لندن سے پیش کیے گئے قسط وار پروگرام پر مبنی ہے۔ ان کا تعلق بی. بی. سی. سے تھا۔ آغا محمد اشرف نے اپنے برطانیہ کے قیام کے زمانے میں وہاں کے طرز زندگی، تقریبات اور رسوم کا مطالعہ کیا اور انگریزوں کی نفسیات، ان کا مزاج اور ان کے تہذیب و تمدن پر گہری نظر ڈالی۔ اس سفر نامے سے برطانیہ کی انفرادی اور اجتماعی زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ انھوں نے دوسرے سفر نامہ نگاروں کے برعکس برطانیہ کو لگاوٹ سے دیکھا ہے لیکن اسے اپنے وطن پر فوقیت دینے کی کوشش نہیں کی ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے زمانے میں کم لوگوں نے یوروپ اور امریکا کے سفر کا عزم کیا۔ اس لیے اس زمانے میں ان ممالک پر مبنی سفر نامہ نہیں ملتا۔ اس زمانے میں ایسے سفر نامے ضرور مل جاتے ہیں جن کا تعلق سرزمین ہند و پاک، حجاز یا مغربی ایشیائی ممالک سے ہے۔ مثال کے طور پر ضیاالقادری بدایونی کا سفر نامہ "دیار نبی" (۱۹۴۸ء)، خواجہ حسن نظامی کا سفر پاکستان (۱۹۴۹ء)، جگن ناتھ آزاد کا سفر نامہ جنوبی ہند میں دو ہفتے (۱۹۵۰) اور سلطانہ آصف فیضی کا سفر نامہ عروس نیل (۱۹۵۱ء۔ ۱۹۴۹ء) پیش کیے جا سکتے ہیں۔

اردو سفر ناموں کا بہترین دور ۱۹۵۰ء کے بعد شروع ہوتا ہے۔ اسی عہد میں سفر ناموں کو ایسی آب و تاب عطا ہوئی کہ ان کا مقابلہ دنیا کے بہترین سفر ناموں سے کیا جاسکتا ہے۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ اس وقت تک اردو سفر ناموں کی ایک مضبوط روایت قائم ہو چکی تھی اور دوسری اس سے بھی اہم یہ ہے کہ اس عہد میں اردو کے بلند پایہ اور مستند ادبا اور ناقدین نے اس میدان میں قدم رکھا۔ مثال کے طور پر سید احتشام حسین، عبدالماجد دریاآبادی، عبادت بریلوی، سید عابد حسین، صالحہ عابد حسین، وحید قریشی، شورش کاشمیری، قرۃ العین حیدر، جمیل الدین عالی، ابن انشا، گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، امجد اسلام امجد، رام لعل، جوگندر پال، جگن ناتھ آزاد، مرزا ادیب، اشفاق احمد، ممتاز مفتی، محمد طفیل، ابراہیم جلیس، قیوم نظر، عطاالحق قاسمی اور شکیل الرحمٰن وغیرہ کے نام پیش کیے جاسکتے ہیں۔

۱۹۵۰ء کے بعد لکھے جانے والے سفر ناموں میں سید عابد حسین کا ”رہ نوردِ شوق“ (۱۹۵۳ء) اہم مقام رکھتا ہے۔ یہ عابد حسین کے ان خطوط پر مشتمل ہے جو انھوں نے اپنی بیگم صالحہ کو عراق اور شام سے لکھے تھے۔ اس سے دورانِ سفر عابد حسین کی مصروفیات اور مشاہدات کی نوعیت کا بہ خوبی اندازہ ہوتا ہے۔ ان کا اسلوب شگفتگی، شائستگی، سلاست اور لطیف مزاح سے عبارت ہے۔

اس عہد کا ایک اہم سفر نامہ ”ساحل اور سمندر“ ہے جسے سید احتشام حسین نے ۱۹۵۴ء میں شائع کیا۔ اس میں انھوں نے امریکا، پیرس اور لندن کے سفر کے حالات بیان کیے ہیں۔ اس میں نہ صرف واقعہ نگاری اور مقامات کی فہرست سازی ہے بلکہ احساسات و جذبات کو بھی مناسب جگہ دی گئی ہے۔ اس میں انھوں نے ڈائری کا انداز اختیار کیا ہے۔

”نظر نامہ“ وہ پہلا سفر نامہ ہے جس میں داخلی سفر کو خارجی سفر پر ترجیح دیا گیا ہے۔ محمود نظامی نے اپنے سفر نامہ ”نظر نامہ“ میں ۲۴ر اکتوبر ۱۹۵۲ء اور ۲۴ر اپریل ۱۹۵۳ء کے درمیان روم، مصر، پیرس، لندن اور میکسیکو میں جو کچھ دیکھا اس سے پیدا ہونے والے احساسات اور تاثرات کو پیش کیا ہے۔ محمود نظامی

نے اپنی کھلی آنکھوں سے دیکھنے کے بجائے زیادہ تر یادوں کے نگار خانے سے اپنا سفر نامہ مرتب کیا ہے۔ یہ سفر نامہ جغرافیہ کے حدود سے نکل کر ماضی کے دائرے میں پہنچ جاتا ہے۔

اختر ریاض الدین کے سفر نامے ساتِ سمندر پار (۱۹۶۳ء) اور دھنک پر قدم (۱۹۶۹ء) اردو ادب میں اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں۔ مصنف نے اس میں تبسم کے موتی لٹائے ہیں۔ ان کی گرفت حال اور ماضی دونوں پر یکساں ہے۔ انھوں نے ایک غیر جانب دار سیاح کی طرح ہر چیز کو جانچا پرکھا ہے اور جہاں کہیں بھی انھیں تضاد نظر آیا ہے اس پر طنز کیا ہے۔ ان سفر ناموں میں تخلیقی نثر کے اعلا نمونے ملتے ہیں۔

جمیل الدین عالی کے سفر نامے "دنیا مرے آگے" (۱۹۷۵ء) اور "تماشہ مرے آگے" (۱۹۷۵ء) آدھی دنیا سے قاری کو متعارف کراتے ہیں۔ عالی نے اپنے سفر ناموں میں روایت کی پاسداری کے ساتھ ہی حال پر بھی نظر رکھی ہے۔ ان کے اندازِ بیان میں بے ساختگی اور بے تکلفی کا عنصر ہے۔ بعض اوقات انھوں نے اردو اور فارسی کے اشعار بھی نقل کیے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے سفر ناموں — "جہانِ دیگر" (۱۹۷۰) اور "دکھلایئے لے جاکے اسے مصر کا بازار" (۱۹۷۶ء) — میں وہی رنگ و آہنگ ملتا ہے جو اُن کے ناولوں کا خاصہ ہے۔ ان سفر ناموں کے کردار اور واقعات تخلیقی پیکر کی شکل میں سامنے آتے ہیں۔ چونکہ ماضی سے انھیں بے حد لگاؤ ہے اس لیے وہ حال میں سفر کرتے کرتے اچانک ماضی میں پہنچ جاتی ہیں۔ ان کے سفر ناموں کا انداز ناول سے بہت قریب ہے۔

مستنصر حسین تارڑ کے سفر نامے "نکلے تری تلاش میں" (۱۹۷۲ء)، "اندلس میں اجنبی" (۱۹۷۶ء)، "خانہ بدوش" اور "ہنزہ داستان" (۱۹۸۷ء) اردو سفر ناموں کی تاریخ میں خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ تارڑ کا خاص کمال یہ ہے کہ وہ کسی بھی واقعے کی منظر نگاری اس کی تمام جزئیات کے ساتھ کرتے ہیں اور ہر شے کو بڑی باریکی سے دیکھتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ کا سفر نامہ "سفر آشنا" (۱۹۸۲ء) امریکا، برطانیہ، کناڈا، جرمنی اور ناروے کے سفر کی روداد پر مشتمل ہے۔ انھوں نے یہ سفر ادبی اور علمی اداروں کی دعوت پر اختیار کیا تھا۔ اس وجہ سے اس سفر نامہ میں ادبی اشخاص اور علمی امور پر زیادہ توجہ صرف کرنا فطری امر ہے۔ اردو سفر نامے کے ارتقا میں اس کو ایک اہم مقام حاصل ہے۔ اس کی زبان معیاری، دلکش اور تخلیقی ہے۔

عہد حاضر میں گوپی چند نارنگ کے علاوہ عبادت بریلوی کا "ارض پاک سے دیارِ فرنگ تک"، سید ابوالحسن علی ندوی کے "ترکی میں دو ہفتے" اور "کابل سے یرموک تک"، مسعود احمد برکاتی کا "دو مسافر دو ملک"، حکیم محمد سعید کے "یورپ نامہ"، "جرمنی نامہ"، ماہ و روز" اور "چار ملک ایک کہانی"، ابن انشا کے "ابن بطوطہ کے تعاقب میں" اور "آوارہ گرد کی ڈائری"، بشریٰ رحمان کا "براہِ راست سفر"، "مجتبیٰ حسین کا "جاپان چلو جاپان چلو"، امجد اسلام کا "شہر در شہر"، جگن ناتھ آزاد کا "پشکن کے دیس میں"، ممتاز مفتی کا "ہند یاترا"، کیول دھیر کا "خوشبو کا سفر" اور وزیر آغا کا "بیس دن انگلستان میں" اہم سفر نامے ہیں۔

اردو سفر نامہ انیسویں صدی تک اپنے ابتدائی مرحلے میں رہتا ہے۔ چونکہ یہ عہد ہندستان میں اصلاحات اور یوروپی ممالک میں سائنسی ایجادات اور انکشافات کا زمانہ ہے اس لیے اس دور کے سفر ناموں میں موضوع کی سطح پر ایک اہم چیز نظر آتی ہے وہ یہ کہ جن ممالک کا سفر کیا جاتا ہے وہاں سائنسی ایجادات کا عملی اطلاق اور وہاں کی سماجی، تہذیبی اور معاشی ترقیوں کو دیکھ کر حیرت کا اظہار کیا جاتا ہے اور ان سے ہندستان کے قارئین کو باخبر کیا جاتا ہے۔ زبان و بیان کی سطح پر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ سفر نامے ارتقا کے مراحل سے گزر رہے ہیں۔ شروع میں زبان و بیان میں جو کھردراپن، ناہمواری اور بوجھل پن سی کیفیت تھی اس میں بتدریج کمی ہوتی ہے اور سرسید کی زبان کو معیار سمجھ کر سادگی پر زور دیا جانے لگتا ہے۔ ۱۹۵۰ء تک تیزی سے بدلتے ہوئے عالمی منظرنامے کے ساتھ اردو سفر نامے کے موضوع، تکنیک اور زبان و بیان میں بھی تبدیلی پیدا ہوئی۔ اس کے موضوع میں حیرت افزا عنصر کے ساتھ تاریخی

اور جغرافیائی عناصر کو بھی شامل کیا گیا۔ تکنیک کی سطح پر رپورتاژ، ڈائری اور روزنامچے کی تکنیکوں سے بھی استفادہ کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ زبان و بیان میں سادگی پر زور برقرار رہتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی اس میں زیادہ پختگی اور ادبیت پیدا کی جاتی ہے۔ بیسویں صدی کا نصف آخر اردو سفرنامے کا عہد زریں ہے جس میں اردو سفرنامے کی مستحکم روایت میں مزید اضافے کیے جاتے ہیں۔ سفرنامے میں صرف واقعاتی، تاریخی اور جغرافیائی عناصر پیش کرنے کے علاوہ اس میں تاثرات، جذبات اور احساسات کو بھی یکساں اہمیت دی گئی۔ اس عہد کے سفرناموں میں دیگر اصناف کے علاوہ افسانہ، انشائیہ، خودنوشت اور ناول جیسی ادبی صنفوں کا استعمال کیا گیا۔ بعض سفرناموں نے سفر کا رخ ظاہر سے باطن کی طرف موڑ دیا اور خارجی اشیا کی داخلی کیفیات پیش کیں۔ نئے سفرناموں میں بے جان اشیا بھی تخلیق کے سحر سے جان دار معلوم ہوتی ہیں۔ اب سفرنامہ محض معروضی واقعات اور اشیا کا بیان نہیں رہا بلکہ ایک سیاح کے فکری اور روحانی سفر کی موضوعی عکاسی بھی کرنے لگا۔ سفرناموں میں زبان و بیان کی سطح پر یہ تخلیقی نثر کی ابتدا اور انتہا کا دور ہے۔ اس عہد کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس دور کے اہم ادبا کے اس صنف میں طبع آزمائی کرنے سے اس کو نہ صرف اردو ادب میں اعتبار حاصل ہوا بلکہ اس کا ادبی اور فنی معیار بھی بہت ہی اعلا و ارفع ہو گیا۔

کتابیات

(الف) بنیادی ماخذ

آزاد، جگن ناتھ، پشکن کے دیس میں، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۶
آزاد، جگن ناتھ، کولمبس کے دیس میں، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۷
آزاد، محمد حسین، سیر ایران، لاہور، کریمی پریس، ۱۸۸۶
ابن انشا، آوارہ گرد کی ڈائری، کراچی، مکتبہ دانیال، ۱۹۶۷
ابن انشا، ابنِ بطوطہ کے تعاقب میں، لاہور، لاہور اکیڈمی، ۱۹۷۴
ابن انشا، چلتے ہو تو چین کو چلیے، دہلی، ادبی دنیا، ۱۹۷۹
احسان دانش، جہان دانش، لاہور، آرٹ پریس، ۱۹۷۵
احمد، کلیم الدین، اپنی تلاش میں، گیا، کلچر اکادمی، ۱۹۷۵
اخترالایمان، اس آباد خرابے میں، نئی دہلی، اردو اکادمی، ۱۹۹۶
اسد، محمد، طوفان سے ساحل تک، لکھنؤ، مجلس تحقیقات و نشریات اسلام، ۱۹۶۱
اشرف، آغا محمد، لندن سے آداب عرض، لاہور، کتاب منزل، ۱۹۴۶
اقبال، کلیات مکاتیب، دہلی، اردو اکادمی، ۱۹۹۱
امجد، امجد اسلام، شہر در شہر، لاہور، امروز، ۱۹۸۵
امر تسری، مولوی عبدالرحمٰن، سفرنامہ بلاد اسلامیہ، لاہور، مفید عام پریس، ۱۹۰۵
برکاتی، مسعود احمد، دو مسافر دو ملک، کراچی، ہمدرد، ۱۹۸۳
بریلوی، عبادت، ارض پاک سے دیار فرنگ تک، لاہور، گلوب پبلشرز، ۱۹۶۷
بریلوی، عبادت، ترکی میں دو سال، لاہور، ادارہ ادب و تنقید، ۱۹۸۴
بشریٰ رحمان، براہِ راست سفر۔ لاہور، ادارہ وطن دوست، ۱۹۸۳
بیگ، فرحت اللہ، نذیر احمد کی کہانی ان کی کچھ میری زبانی، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۳
تارڑ، مستنصر حسین، نکلے تری تلاش میں، لاہور، سیارہ ڈائجسٹ، ۱۹۷۲
تارڑ، مستنصر حسین، اندلس میں اجنبی، لاہور، التحریر، ۱۹۷۶
تارڑ، مستنصر حسین، ہنزہ داستان، لاہور، سنگ میل، ۱۹۸۷
تھانیسری، مولوی محمد جعفر، کالاپانی، لاہور، صوفی پبلشنگ کمپنی، ۱۹۲۳

جوش ملیح آبادی، شبیر حسن خاں، یادوں کی برات، لکھنؤ، آئینہ ادب، ۱۹۷۳

حالی، خواجہ الطاف حسین، حیات سعدی، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۰

حالی، خواجہ الطاف حسین، یادگار غالب، دو جلدیں، اردو اور فارسی، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۱

حالی، خواجہ الطاف حسین، حیاتِ جاوید، دوسرا ایڈیشن، نئی دہلی، ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۲

حالی، خواجہ الطاف حسین، مکاتیب حالی، لکھنؤ، اردو مرکز، ۱۹۵۰

حسین، سید احتشام، ساحل اور سمندر، لکھنؤ، قومی پریس، ۱۹۵۴

حسین، سید اعجاز، میری دنیا، الہٰ آباد، کارواں پبلشرز، ۱۹۶۵

حسین، سید عابد، رہ نورد شوق، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۹

حسین، مجتبیٰ، جاپان چلو جاپان چلو، حیدر آباد، حسامی بک ڈپو، ۱۹۸۳

خاموش، مولانا حسن الدین احمد، مرقع حجاز، آگرہ، عزیزی پریس، ۱۹۳۵

خاں، سر سید احمد، مسافران لندن، لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹

خاں، سر سید احمد، سر سید احمد خاں پنجاب میں، مرتبہ سید اقبال علی، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۸

خاں، نواب حامد علی خاں، سیر حامدی، آگرہ، مفید عام پریس، ۱۸۹۶

خاں، نواب محمد عمر، زاد سفر، کانپور، گلزار محمدی، ۱۸۹۰

خاں، نواب محمد عمر، نیرنگ چین، کانپور، مطبع نظامی، ۱۸۹۳

خاں، یوسف حسین خاں، یادوں کی دنیا، اعظم گڑھ، معارف پریس، ۱۹۶۷

خلیق انجم، مرتب، خطوط غالب، چار جلدیں، نئی دلی، غالب انسٹی ٹیوٹ، ۱۹۹۳، ۱۹۸۴

دریا آبادی، عبدالماجد، آپ بیتی، لکھنؤ، مکتبہ فردوس، ۱۹۷۸

دریا آبادی، مکتوبات ماجدی، دو جلدیں، کلکتہ، ادارہ انشائے ماجد، ۱۹۸۷، ۱۹۸۲

رفعت سروش، بمبئی کی بزم آرائیاں، دہلی، نورنگ کتاب گھر، ۱۹۸۶

رفعت سروش، اور بستی نہیں یہ دتی ہے، دہلی، نورنگ کتاب گھر، ۱۹۹۲

ریاض الدین، اختر، سات سمندر پار، لاہور، حمایت اسلام پریس، ۱۹۶۳

ریاض الدین، اختر، دھنک پر قدم، لاہور، فروغ اردو، ۱۹۶۹

سرور، آل احمد، خواب باقی ہیں، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۱

سعید، حکیم محمد، یورپ نامہ، کراچی، ہمدرد اکیڈمی، ۱۹۶۵

سعید، حکیم محمد، جرمنی نامہ، کراچی، ہمدرد اکیڈمی، (ب۔ت۔)

سعید، حکیم محمد، چار ملک ایک کہانی، کراچی، ہمدرد اکیڈمی، (ب۔ت۔)

سندھی، مولانا عبید اللہ، کابل میں سات دن، لاہور، سندھ ساگر اکیڈمی، ۱۹۵۵

شاہ بانو، سیاحت سلطانی، آگرہ، مفید عام پریس، ۱۹۱۵
شکیل الرحمٰن، قصہ میرے سفر کا، سری نگر، عصمت پبلی کیشنز، ۱۹۷۶
صالحہ عابد حسین، سفر زندگی کے لیے سوز و ساز، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۲
صالحہ عابد حسین، یادگار حالی، پانچواں ایڈیشن، نئی دہلی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۶
صدیقی، رشید احمد، آشفتہ بیانی میری، بار چہارم، مکتبہ جامعہ، ۱۹۶۸
صدیقی، رشید احمد، ہمارے ذاکر صاحب، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۳
صدیقی، رشید احمد، رشید احمد صدیقی کے خطوط، مرتبہ آل احمد سرور، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۹۶
عالم، منشی محبوب، سفرنامہ یورپ، لاہور، پیسہ اخبار، ۱۹۸۰
عالم، منشی محبوب، سفرنامہ بغداد، لاہور، پیسہ اخبار، ۱۹۱۲
عالی، جمیل الدین، دنیا مرے آگے، لاہور، غلام اینڈ سنز، ۱۹۷۵
عالی، جمیل الدین، تماشا مرے آگے، لاہور، غلام اینڈ سنز، ۱۹۷۵
عباس، اصغر، مرتب: رشید احمد صدیقی، احوال و آثار، علی گڑھ، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، ۱۹۸۴
عباس، خواجہ احمد، مسافر کی ڈائری، دہلی، حالی پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۴۰
عبدالحق، مکتوبات، کراچی، مکتبہ اسلوب، ۱۹۶۳
عبدالغفار، قاضی، نقش فرنگ، لاہور، دارالاشاعت پنجاب، ۱۹۲۴
عبدالقادر، شیخ، مقام خلافت، لاہور، ۱۹۲۰
عطیہ فیضی، زمانۂ تحصیل، آگرہ، مفید عام پریس، ۱۹۲۲
عقیل، سید محمد، گئو دھول، الہ آباد، انجمن تہذیب نو، ۱۹۹۵
غلام محمد، مرتب رقعات ماجدی، کراچی، پی. ای. سی. ایچ. سوسائٹی، ۱۹۸۱
غلام السیدین، مجھے کچھ کہنا ہے اپنی زبان میں، دہلی، غلام السیدین ٹرسٹ، ۱۹۷۴
فتح پوری، نیاز، مکتوبات نیاز، لکھنؤ، نگار بک ایجنسی، ۱۹۴۸
فیض احمد فیض، صلیبیں مرے دریچے میں، کلکتہ، مغربی بنگال اردو اکادمی، ۱۹۸۲
قرۃ العین حیدر، جہانِ دیگر، لاہور، مکتبہ اردو ادب، ۱۹۷۰
قرۃ العین حیدر، دکھلایئے لے جاکے اسے مصر کا بازار، لاہور، مکتبہ اردو ادب، ۱۹۷۶
قصوری، محمد علی، مشاہدات کابل و یاغستان، کراچی، انجمن ترقی اردو، ۱۹۵۵
کشور ناہید، بری عورت کی کتھا، نئی دہلی، ادب پبلی کیشنز، ۱۹۹۵
کمبل پوش، یوسف خاں، عجائبات فرنگ (تاریخ یوسفی)، لکھنؤ، مطبع نولکشور، ۱۸۷۳

کیول دھیر، خوشبو کا سفر، نئی دہلی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۸

مالک رام، مرتب: غبار خاطر، دہلی، ساہتیہ اکادمی، ۱۹۶۷

محمد، قاضی ولی، سفر نامہ اندلس، لکھنؤ، نولکشور، ۱۹۲۷

مدنی، حسین احمد، سفر نامہ اسیر مالٹا یعنی شیخ الہند، مولانا محمود الحسن کی مکمل سوانح حیات، دیوبند، راشد کمپنی، ب۔ت۔

مرزا ادیب، مٹی کا دیا، لاہور، سنگ میل پبلشرز، ۱۹۸۱

مرزا ادیب، ہمالہ کے اس پار، لاہور، مکتبہ انجم، ۱۹۸۳

مسیح الدین، مولوی، تاریخ انگلستان، لکھنؤ، الفاظ بک ایجنسی، ۱۸۵۶

مفتی، ممتاز، ہند یاترا، لاہور، اظہار سنز، ۱۹۸۵

مہدی حسن، ایم۔ مکاتیب مہدی، لکھنؤ، اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۲

نارنگ، گوپی چند، سفر آشنا، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۲

ندوی، سید سلیمان، سیر افغانستان، حیدر آباد، نفیس اکیڈمی، ۱۹۴۷

ندوی، سید سلیمان، حیات شبلی، اعظم گڑھ، معارف پریس، ۱۹۴۳

ندوی، سید سلیمان، مکتوبات سلیمانی، دو جلدیں، لکھنؤ، صدق جدید بک ایجنسی، ۱۹۶۳

سیرت عائشہ، اعظم گڑھ، دار المصنفین، ۱۹۸۶

نظامی، خواجہ حسن، سفر نامہ مصر و فلسطین و شام و حجاز، دہلی، دفتر خواجہ حسن نظامی، ۱۹۱۱

نظامی، خواجہ حسن، سفر نامہ افغانستان، دہلی، دفتر خواجہ حسن نظامی، ۱۹۳۳

نظامی، خواجہ حسن، سفر نامہ ہندستان، دہلی، حلقہ مشائخ، ۱۹۳۳

نظامی، محمود، نظر نامہ، لاہور، گوشۂ ادب، ۱۹۶۳

نعمانی، شبلی، سیرت النعمان، لاہور، ایم۔ ثناء اللہ خاں، ۱۸۹۳

نعمانی، شبلی، الفاروق، دہلی، شیخ محمد نذیر حسین، ۱۸۹۸

نعمانی، شبلی، الغزالی، دہلی، رحمانی پریس، ۱۹۲۵

نعمانی، شبلی، سوانح مولانا روم، کانپور، دار الاشاعت، ۱۹۳۰ (۱۹۰۶)

نعمانی، شبلی، المامون، اعظم گڑھ، دار المصنفین، ۱۹۹۲

نعمانی، شبلی، سیرت النبی، اعظم گڑھ، دار المصنفین، ۱۹۹۲

نعمانی، شبلی، مکاتیب شبلی، دو جلدیں، مرتبہ سید سلیمان ندوی، اعظم گڑھ، مطبع معارف، ۱۹۲۸، ۱۹۲۷

نعمانی، شبلی، خطوط شبلی بنام عطیہ بیگم فیضی و زہرا بیگم فیضی مرتبہ از محمد امین زبیری، لاہور، تاج کمپنی، ۱۹۳۵
نقوی، خواجہ غلام الثقلین، روزنامچہ سیاحت، میرٹھ، تجارتی پریس، ۱۹۱۲
وزیر آغا، شام کی منڈیر سے، لاہور، مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۸۶
وزیر آغا، بیس دن انگلستان میں، ماہنامہ اردو زبان، ۱۹۸۷
یوسفی، مشتاق احمد، زرگزشت، کراچی، مکتبہ دانیال، ۱۹۷۶

(ب) ثانوی مآخذ

الطاف فاطمہ، اردو میں سوانح نگاری کا ارتقا، دہلی، اعتقاد پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۷۴
انور سدید، اردو ادب میں سفر نامہ، لاہور، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، ۱۹۸۸
خالد محمود، اردو سفر ناموں کا تنقیدی مطالعہ، نئی دہلی، مکتبہ جامعہ، ۱۹۹۵
خورشید الاسلام، "خطوط نگاری"، مشمولہ تنقیدیں، طبع سوم، علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۷
صبیحہ انور، اردو میں خودنوشت سوانح حیات، لکھنؤ، نامی پریس، ۱۹۸۲
عبداللہ، سید، "اردو خط نگاری"، مشمولہ نقوش (مکاتیب نمبر) ۶۶، ۶۵ (نومبر ۱۹۵۷)
علوی، وہاج الدین، اردو خودنوشت، فن و تجزیہ، نئی دہلی، مصنف، ۱۹۸۹
قدسیہ قریشی، اردو سفرنامے انیسویں صدی میں، دہلی، مصنفہ ۱۹۷۸
مالک رام، "اردو کے منفرد مکتوب نگار"، مشمولہ نقوش (مکاتیب نمبر) ۶۶، ۶۵ (نومبر ۱۹۵۷)
Gillie, Christopher, Longman Companion to English Literature, London, Longman, 1972
The New Encyclopaedia Britannica, Vol. 2, 15th edition, reprinted, Chicago, Encyclopaedia Britannica Inc. 1987
The Oxford English Dictionary, Vol. I, II, XVIII, second edition, Oxford, Clarendon Press, 1989
Shipley, Joseph T., ed. Dictionary of World Literary Terms, London, George Allen & Unwin, 1970

نامی انصاری

بیسویں صدی میں اردو طنز و مزاح

اردو میں طنز و مزاح کا سراغ یوں تو جعفر زٹلی (م ۱۳ ۱۷ء) کے اردو فارسی کے ملواں اشعار سے لگایا جاسکتا ہے، جن میں اس نے اپنے زمانے کے سماجی و سیاسی نظام کی مضحک صورتوں کو بڑی بے خوفی سے بے نقاب کیا اور معتوب و مقتول ہوا، یا پھر ان درجنوں شہر آشوبوں سے جو اٹھارھویں اور انیسویں صدی میں معرض وجود میں آئے اور معاشرتی بدحالی و فلاکت کے انمٹ نقوش بناگئے۔ غالب کے خطوط ہی میں نہیں بلکہ قصائد اور غزلوں میں بھی جہاں تہاں طنز و مزاح کے بہترین نمونے موجود ہیں۔ لیکن طنز و مزاح کی باضابطہ صورت ۱۸۷۷ء میں لکھنؤ کے ہفتہ وار رسالے "اودھ پنچ" کے اجراء سے قائم ہوئی۔ اس میں شک نہیں کہ اودھ پنچ میں طنز و مزاح کے بیشتر نمونے انگھڑ، ناپختہ اور پھکڑپن کی حد تک پہنچ جاتے ہیں لیکن معجزہ یہ ہوا کہ یہی انگھڑ اور ناپختہ صنفِ سخن، بیسویں صدی کے اواخر تک پہنچتے پہنچتے اتنی سگھڑ، اتنی معتبر اور اتنی بامعنی و باوقار ہوگئی کہ بعض عمائدین ادب کو کہنا پڑا کہ مشتاق احمد یوسفی کی تحریروں سے اردو نثر اپنے معراجِ کمال تک پہنچ گئی ہے اور یہ کوئی معمولی بات نہیں کیونکہ اس سے ادب میں طنز و مزاح کی رسائی اور گیرائی کا اندازہ ہوتا ہے۔

واضح رہے کہ جب ہم اردو میں طنز و مزاح کی بات کرتے ہیں تو ہمارا مقصد ادبی طنز و مزاح سے ہوتا ہے۔ پھکڑپن، چٹکلے بازی، جنسی چٹخارے، یاوہ

گوئی، لطیفہ سازی جس میں ابتذال و رکاکت ہو، ادبی طنز و مزاح کے زمرے میں نہیں آتے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے طنز و مزاح کو انسانی اظہار کا جوہر بتاتے ہوئے لکھا ہے:

"طنز و مزاح انسانی اظہار کی ایسی خصوصیت ہے جس کے لیے نظم و نثر یا شاعری کی کوئی قید نہیں کیونکہ یہ وہ جوہر ہے جس کے بغیر زندگی کا کوئی مرقع مکمل نہیں۔ اس کی جھلک تمام اچھے ادب میں کسی نہ کسی پیرائے میں ضرور ملتی ہے۔" (مقدمہ الف تماشا، صفحہ ۱۰)

ادبی طنز و مزاح اگرچہ ایک مستقل صنفِ سخن (نظم و نثر) کی صورت میں اپنی الگ پہچان بنا چکا ہے اور اس کے اپنے ذخیرے میں قابلِ قدر اضافے ہو چکے ہیں، تاہم اس کی کارفرمائیاں ادب کی دیگر اصناف میں بھی چمکدار ستاروں کی صورت میں جہاں تہاں نظر آجاتی ہیں۔ افسانہ، ناول، سوانح، خودنوشت حتیٰ کہ تحقیق و تنقید میں بھی بعض سنجیدہ حضرات، کبھی ارادی اور بیشتر غیرارادی طور سے طنز و مزاح کے عمدہ نمونے پیش کر جاتے ہیں۔ ادبی مباحث اور تنازعات میں تو اس حربے کا جم کر استعمال ہونا عام بات ہے۔ شاید اسی لیے بعض مقتدر اصحاب، طنز و مزاح کو محض ایک اسلوب قرار دیتے ہیں اور اس کو ایک مستقل صنفِ سخن ماننے سے انکاری ہیں۔

ادبی طنز و مزاح کے پانیوں پر نظر ڈالیے تو اس کے دو دھارے صاف نظر آتے ہیں۔ "ایک وہ جو پطرس اور کنھیا لال کپور کی یاد دلاتا ہے یعنی جو خوش طبعی، کھلنڈرے پن اور کھلے ڈلے شگفتہ انداز سے عبارت ہے، اور دوسرا وہ جو رشید احمد صدیقی کی یاد دلاتا ہے اور اب مشتاق احمد یوسفی سے منسوب ہے، یعنی متانت آمیز مزاح، جس میں ادبیت اور شعریت کی چاشنی غالب ہے۔ خوش طبعی اور شگفتگی یہاں تبسم زیرِ لب کی حیثیت رکھتی ہے"۔ (پروفیسر گوپی چند نارنگ، الف تماشا، صفحہ ۲۳)

اس میں شک نہیں کہ تبسم زیرِ لب ہی مزاح کا معیار قائم کرتا ہے لیکن اس کی شعریت میں وہ حزن و ملال بھی شامل ہے جو مزاح نگار کے بطون

سے نکل کر مزاح کے ایسے شگوفوں کو جنم دیتا ہے جن پر اشکوں کے موتیوں کی چھوٹ پڑتی نظر آتی ہے۔ مشتاق احمد یوسفی نے اس کو اپنے خاص انداز میں اس طرح بیان کیا ہے:

"عمل مزاح اپنے لہو کی آگ میں تپ کر نکھرنے کا نام ہے۔ لکڑی جل کر کوئلہ بن جاتی ہے اور کوئلہ راکھ نہیں بنتا، ہیرا بن جاتا ہے"۔ (پہلا پتھر۔ چراغ تلے)

خیال رہے کہ جب تک طنز و مزاح میں تخلیقی وفور، فکر و خیال کی گہرائی، ادبی حسن کاری، ژرف نگاہی اور ضبط و نظم نہیں ہوگا، اسے ادب میں شمار نہیں کیا جاسکتا۔ اسی لیے اودھ پنچ میں شائع ہونے والا بیشتر ذخیرہ اور ملاّ رموزی کی گلابی اردو کا تماشہ تاریخی اہمیت تو رکھتا ہے مگر یہ ادب نہیں ہے۔ رتن ناتھ سرشار اور اکبر الہٰ آبادی کو اودھ پنچ کے مستثنیات میں شمار کیا جاسکتا ہے۔

بیسویں صدی کے اوائل کے ممتاز نثرنگاروں میں محفوظ علی بدایونی، مہدی افادی، خواجہ حسن نظامی، قاضی عبدالغفار، حاجی لق لق، مولانا ابوالکلام آزاد، چراغ حسن حسرت، فلک پیما، عبدالماجد دریابادی اور سجاد انصاری کے نام آتے ہیں۔ ان میں ہر ایک کا اسلوب اور موضوع جدا ہے لیکن قدرِ مشترک یہ ہے کہ ان ادیبوں نے اپنی تحریروں میں طنز و مزاح کے امکانات کو کھنگالنے اور اس کے توسط سے ملک کی سیاسی اور سماجی ناہمواریوں کو اجاگر کرنے کی کامیاب کوششیں کیں۔ مولانا آزاد نے سب سے پہلے "الہلال" اخبار میں "افکار و حوادث" کے عنوان سے فکاہیہ کالم لکھنے کی ابتدا کی۔ عربی و فارسی کے متجر عالم اور ایک بڑے سیاسی قائد ہونے کے باوجود ان کے اندر حس مزاح بدرجہ اتم موجود تھی۔ غبارِ خاطر (مطبوعہ ۱۹۴۵ء) کے خطوط میں بھی، قید خانے میں باورچی کی سرگزشت، چائے نوشی اور چڑیا چڑے کی کہانی میں طنز و مزاح کے بہترین نمونے موجود ہیں۔ ان کے ہمعصر سجاد انصاری کے طنز میں ایک چونکا دینے والا تیکھاپن اور فلسفیانہ اندازِ نظر ملتا ہے۔ ان کے مضمون "دعا" سے ایک اقتباس دیکھیے:

"سعی ناکام، دعائے مقبول سے برگزیدہ تر ہے۔ کوششوں میں عظمتِ انسانی مضمر ہے، لیکن دعا انسانیت کا اعلانِ شکست ہے جس کے ذریعے انسانی مجبوریوں کا راز ان فرشتوں پر بھی منکشف ہو جاتا ہے جو کسی طرح اس کے اہل نہیں۔"

طنز و مزاح کا یہ فلسفیانہ انداز اور مفکرانہ طرزِ سخن صرف سجاد انصاری، فلک پیما، ابوالکلام آزاد اور رشید احمد صدیقی کی تحریروں ہی میں ملتا ہے۔ سجاد انصاری کی کتاب "محشرِ خیال" کو اردو کی طنزیاتِ اعلا کے زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ اسی زمانے میں قاضی عبدالغفار نے لیلیٰ کے خطوط اور مجنوں کی ڈائری لکھ کر طنز نگاری کو ایک نیا موڑ دیا۔ ان کے طنز میں سماج کے تئیں ایک نئی بیداری کے عناصر ملتے ہیں۔ اپنے اسلوب اور موضوع پر ان کی گرفت قابلِ رشک ہے۔ لیلیٰ اپنے ایک عاشق سے کہتی ہے:

"ایک شب، دو شب، ہزار شب، جتنا روپیہ صَرف کر سکو، میرے مہمان رہو۔ پھر جب تھک جاؤ تو گھر جاکر کسی شریف خاندان میں، کسی نیک بخت کو اپنی شریکِ حیات بنالو اور سیدھے حج کرنے چلے جاؤ"۔

لیلیٰ کے ان دو جملوں میں اوائل بیسویں صدی کے مسلم سماج کی ایک منہ بولتی تصویر اتر آئی ہے۔ مہدی افادی فطرتاً بڑی شوخ اور رنگین طبیعت کے مالک تھے۔ عورت ان کا خاص موضوع ہے اور خوش مذاقی ان کا امتیازی وصف۔ ان کی تحریروں میں انھی دونوں کے کرشمے ملتے ہیں۔ خواجہ حسن نظامی چھوٹے چھوٹے فقرے لکھتے ہیں۔ رعایتِ لفظی پر زیادہ تکیہ کرتے ہیں اور شعری بدائع سے نثر و ظرافت کے نئے نئے پہلو برآمد کرتے ہیں۔ سلطان حیدر جوش کے یہاں طنز کا وار کاری ہوتا ہے مگر مزاح سے خالی ہونے کے باعث اکثر زہر خند کی سرحد تک پہنچ جاتا ہے۔ ان کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ انھوں نے مغربی طنز کو اصل لہجے میں، اردو میں کامیابی سے برتا ہے۔ اس ضمن میں ان کا موازنہ نواب سید محمد آزاد سے کیا جاسکتا ہے۔ دونوں کے موضوعات اور اسلوب میں کافی مماثلت ہے۔

دورِ اوّل کے مزاح نگار شاعروں میں سب سے پہلا اور نمایاں نام اکبر

الہ آبادی (م۔ ۱۹۲۱ء) کا ہے۔ ان کو اگر "سرخیل شعرائے مزاح نگاراں" کہا جائے تو غلط نہیں ہوگا۔ مغربی تہذیب نے جس تیز رفتاری سے ہمارے آدابِ زندگی، تہذیب و تمدن اور رسوم و رواج پر قبضہ جمانا شروع کردیا تھا اس کے خلاف اکبر نے اپنے ظریفانہ کلام سے، کمزور ہی سہی، مگر ایک بندھ بنا دیا۔ طنز و مزاح کے سبھی حربے اکبر کی دسترس میں تھے اور وہ ان کا ہنرمندانہ استعمال کرنے پر قادر تھے۔ ان کے یہاں لفظی الٹ پھیر یا انگریزی الفاظ کا برمحل استعمال ظرافت خیز نہیں ہے بلکہ خیال، واقعہ اور معنی کی ظرافت بھی ان کے کلام میں بدرجہ احسن موجود ہے۔ان کا فنی کمال یہ ہے کہ اردو کا ذخیرۂ الفاظ ہمہ وقت ان کی گرفت میں رہتا ہے اور ان کا ذہن بہت درّاک اور سریع الحس ہے۔ شبلی کے لیے "قبلہ قبلی" اور "سن کی سی" کے لیے "مولوی مدن کی سی" کا قافیہ صرف اکبر ہی کو سوجھ سکتا تھا۔ جلوۂ دربار دہلی، مدرسۂ علی گڑھ، مستقبل اور ان کی دیگر نظمیں اور قطعات ان کی جودت طبع اور فکری طراری پر دال ہیں۔ مثال کے طور پر اکبر کا ایک قطعہ اور دو تین متفرق اشعار دیکھیے۔

بے ہنر ہوکر جو بیٹھو طعنۂ حالی سنو
باہنر ہو کر جو چمکو، قوم سے گالی سنو
ہم کو تو پیر طریقت نے یہی دی ہے صلاح
قصۂ منصور دیکھو اور قوالی سنو

....

شوقِ لیلائے سولِ سروس نے مجھ مجنون کو
اتنا دوڑایا لنگوٹی کردیا پتلون کو

....

ان سے بی بی نے فقط اسکول ہی کی بات کی
یہ نہ بتلایا کہاں رکھی ہے روٹی رات کی

....

مال وہ ہے بنے جو یورپ میں
بات وہ ہے جو پائنیر میں چھپے

....

برگد کے مولوی کو کیا پوچھتے ہو کیا ہے
مغرب کی پالسی کا عربی میں ترجمہ ہے

اکبر کا کلام نہ صرف لطف انگیز اور حیرت خیز ہے بلکہ آج کے زمانے سے اس کا کوئی رشتہ نہ ہونے کے باوجود، یہ ہمیں مسرّت اور بصیرت عطا کرتا ہے۔ اس میں جو شوخی اور سرخوشی ہے جو برجستگی اور چٹیلاپن ہے، جو تازگی اور شگفتگی ہے، وہ آج بھی پڑھنے والوں کو باندھ رکھنے کی قوت رکھتی ہے۔ کچھ دنوں تک اقبال نے بھی اکبر کی تقلید کی کوشش کی مگر اکبر کے ساتھ دور تک نہیں جاسکے کیونکہ یہ ان کا میدان نہیں تھا۔

ظفر علی خاں اور احمق پھپھوندوی سیاسی وابستگیاں رکھنے والے مزاح نگار تھے۔ احمق کے یہاں سیاسی رنگ کے ساتھ پند و نصائح کے عناصر بھی ملے ہوئے ہیں لیکن ظفر علی خاں کی سیاسی طنزیہ نظمیں، ہنگامی ہونے کے باوجود کافی طاقتور اور موثر ہوتی ہیں۔ ظریف لکھنوی کی چند نظمیں مثلاً الیکشن، شہر آشوب اور سیاحتِ ظریف، اگرچہ ان کی تخلیقی قوت کو ظاہر کرتی ہیں مگر جب وہ ہزل میں ظرافت کو آزماتے ہیں تو کچھ لطف نہیں ملتا۔ زبان پر ان کی گرفت مضبوط تھی مگر وہ اپنی حِس مزاح کو دور تک نہ لے جاسکے۔

اس دور کے طنزیہ و مزاحیہ ادب میں، خواہ نظم ہو یا نثر، مشرقی اندازِ فکر کا غلبہ بہت نمایاں ہے۔ سیاسی و تہذیبی ادارے ہوں یا سماجی زندگی کے منظرنامے، ان سب پر ایک طرح سے قدامت اور اصلاح پسندی کے عناصر غالب تھے۔ مغرب کے خلاف ایک قسم کی بیزاری تو نمایاں نظر آتی ہے لیکن اکبر کے علاوہ دوسرے مزاح نگار اس کو تخلیقی توانائی میں تبدیل نہ کرسکے۔ اس دور کا مزاحیہ ادب، تاریخ کا ایک حصہ تو بن گیا لیکن اس کا بیشتر سرمایہ وسعتِ فکر، ژرف نگاہی اور گہرائی و گیرائی سے خالی نظر آتا ہے۔ یہ تاریخی حوالوں کے

کام تو آسکتا ہے مگر عام قاری کو اس میں دلچسپی کا سامان بہت کم ملتا ہے۔ اب تو اس دَور کی کتابیں بھی مشکل سے ملتی ہیں۔

(۲)

اردو نثر و نظم کے دَور جدید میں فکری اور اسلوبی سطح پر کئی نمایاں تبدیلیاں نظر آتی ہیں۔ مغربی طرزِ فکر کے عام ہونے اور نئے سماجی شعور نے ادیبوں اور شاعروں کو واضح طور سے متاثر کیا۔ انھوں نے نہ صرف اظہار کے نئے طور طریق سے آشنائی حاصل کی بلکہ مواد کی پیشکش میں بھی انفرادیت کے نقوش قائم کیے۔ اس دَور میں طنز و مزاح کے موضوعات اور اسالیب میں بھی کافی بدلاؤ آیا۔ اب ان کا ٹارگٹ فقط انگریز ہی نہیں رہ گیا بلکہ اردگرد پھیلی ہوئی سماجی ناہمواریاں اور اقتصادی بدحالیاں بھی ان کے موضوعات میں شامل ہونے لگیں اور دیکھتے دیکھتے مزاح نگاروں کی ایک ایسی کھیپ سامنے آئی جس نے اپنے پیشرووں کے مقابلے میں زیادہ معیاری اور توانا مزاحیہ ادب تخلیق کیا اور اپنے دیرپا اثرات چھوڑے۔

دورِ جدید کے مزاح نگاروں میں پہلا نام مرزا فرحت اللہ بیگ (۱۸۸۳ء تا ۱۹۴۷ء) کا ہے۔ ان کا شاہکار، "نذیر احمد کی کہانی۔ کچھ ان کی کچھ میری زبانی" ہے جو خاکہ نگاری کا ایک نادر نمونہ اور عقیدت و حقیقت کا ایک خوشگوار مرقع ہے۔ اس میں ان کا ظریفانہ اسلوب، ان کے مخصوص ٹکسالی محاوروں اور فقروں سے مزیّن اور احترام کے ساتھ خاکہ اڑانے کے ایک جاندار سلیقے کا ایسا نادر نمونہ موجود ہے جس کی تقلید پھر کسی اور سے نہ بن پڑی۔ اسی قبیل کا ان کا ایک اور خاکہ، مولوی وحیدالدین سلیم کے بارے میں ہے جس کا عنوان "ایک وصیت کی تعمیل" ہے۔ یہ خاکہ اگرچہ مختصر ہے لیکن مولوی صاحب کے روزمرّہ کے احوال، ان کی جزرسی اور تلخ گوئی اور علم و فضل کی ایک نادر تصویر پیش کرتا ہے۔ مولوی وحیدالدین سلیم اب یا تو اس خاکے کی بدولت جانے جاتے ہیں یا پھر اپنی وضع کردہ اصطلاحات اور بے مثل ترجموں کے

باعث۔ مرزا فرحت اللہ بیگ کی تحریروں میں دہلی کی ٹکسالی زبان اور روزمرہ و محاورے کا جو لطف ہے وہ ان کے شگفتہ ظریفانہ اسلوب سے مل کر دو آتشہ بن گیا ہے۔

فرحت اللہ بیگ کے ہم عصروں میں عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی اور امتیاز علی تاج، خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ ان تینوں مزاح نگاروں کے اسالیب اور موضوعات و ترجیحات الگ الگ ہیں مگر ہر ایک کی انفرادیت اپنی جگہ مسلّم ہے۔ مرزا عظیم بیگ چغتائی (۱۸۹۵ء تا ۱۹۴۱ء) ایک کھلنڈرے، بیباک اور ہنسوڑ تماش بین کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں۔ ان کی کتابیں (ناول) خانم، شریر بیوی، کولتار، کھرپا بہادر اور چمکی، عملی مذاق اور نوجوانی کی شوخیوں اور شرارتوں سے لبریز ہیں۔ ان کے یہاں طنز کے عناصر تقریباً مفقود ہیں، البتہ خود ان کا طنزیہ خاکہ، ان کی بہن عصمت چغتائی نے "دوزخی" کے عنوان سے لکھا ہے جو اردو کے چند بہترین خاکوں میں شمار ہوتا ہے۔ عظیم بیگ چغتائی اپنے دَور کے بہت مقبول مزاح نگار تھے لیکن ان کی ظرافت ادبی معیارِ حسن تک پہنچنے میں ناکام رہ جاتی ہے۔

عظیم بیگ چغتائی کی طرح شوکت تھانوی (۱۹۰۴ء تا ۱۹۶۳ء) بھی نوجوانی کی شوخی و شرارت سے بھرپور دلچسپیوں کے مزاح نگار ہیں لیکن ان کا ارتقائی سفر تادمِ آخر جاری رہا اور وہ کسی ایک منزل پر تھک کر نہیں بیٹھ گئے۔ انشائیوں، ڈراموں اور ناولوں کے علاوہ انھوں نے پیروڈی، خاکہ نگاری، کالم نگاری اور کیری کیچر بنانے میں بھی اپنے جوہر دکھائے ہیں۔ وہ بہت تعلیم یافتہ انسان نہ تھے لیکن اپنی فطری ذہانت، طبعی مناسبت اور ذاتی محنت سے انھوں نے زبان و بیان پر قابلِ رشک قدرت حاصل کرلی تھی۔ ان کی تحریروں میں زبان اور محاورات کا لطف بہت نمایاں ہے۔

شوکت تھانوی کو راتوں رات شہرت ان کے ایک مضمون "سودیشی ریل" سے ملی مگر یہ مضمون ایک خاص دَور کی اندیشہ ناکی سے متعلق تھا اور اب اس میں کچھ خاص لطف نہیں ملتا۔ البتہ ان کے کم سے کم تین مضامین تعزیت،

چالیسواں اور لکھنؤ کا کانگریس سشن، سدابہار رہنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ ان تینوں مضامین میں انسانی فطرت کی مرقع نگاری اور نکتہ رسی کے جو عناصر ہیں، وہ شوکت تھانوی کو طنز و مزاح کے اعلا معیار سے قریب کر دیتے ہیں۔ کلیم الدین احمد نے ان کو انڈر گریجویٹ ذہنیت کا مزاح نگار قرار دیا ہے مگر ان کے مزاحیہ کالم پہاڑ تلے کے شذرات، قاضی جی اور منشی جی کے کیری کیچر اور بعض دیگر مضامین یقیناً انڈر گریجویٹ ذہنیت سے بہت آگے کی چیزیں ہیں۔ "شیش محل" میں ادیبوں اور شاعروں کے ظرافت آمیز خاکے، ان کی دراکی اور انسانی فطرت کی نبض شناسی کے پختہ ثبوت پیش کرتے ہیں۔ مثلاً "سر تیج بہادر سپرو سے ملاقات ہونے کی دو چار صورتیں ہی ممکن ہیں، مثلاً آدمی وائسرائے ہو یا مہاتما گاندھی یا شاعر، یا کم سے کم جرائم پیشہ"۔ (شیش محل)

"جن اشعار کے اعمال خداوند کریم کے نزدیک صالح ہوتے ہیں، ان کو اصغر سے کہلوا دیتے ہیں۔ تمام "نشاط روح" (اصغر کا مجموعہ کلام) اس قسم کے خوش اعمال اشعار کی جنت ہے"۔ (شیش محل)

"ریاض نے یہ سنتے ہیں پھر چیخ ماری گویا اس کو (والد کے) انتقال کی خبر میں نے ہی سنائی ہے۔ میں پھر خاموش ہوگیا لیکن ساتھ ہی ساتھ مجھ کو یاد آیا کہ مجھ کو خاموش نہ ہونا چاہیے لہٰذا میں نے جلد جلد کہنا شروع کیا "آپ کے والد کا انتقال ہوگیا۔ آپ کے والد مرحوم کو خدا صبر کی توفیق دے اور آپ کو جوارِ رحمت میں جگہ دے۔ کبھی نماز قضا نہیں ہوئی، زندگی بھر روزے رکھتے رہے آپ کے والد مرحوم۔ صبر کیجیے۔ اب رونے سے کیا ہوتا ہے۔ آپ کے والد — آپ کے والد تھے۔ جس پر گزری ہو یہ وہی جانے مگر اب نہ روئیے، جانے بھی دیجیے۔ ہٹائیے بھی اس قصے کو — آپ کے والد کا انتقال ہو گیا — صبر کا پھل میٹھا ہوتا ہے"۔ (تعزیت)

امتیاز علی تاج اپنے بے مثل ڈرامے "انار کلی" کی وجہ سے خاصی شہرت کے مالک ہیں مگر ان کا خلق کردہ مزاحیہ کردار "چچا چھکن" اردو کے چند گنے چنے مزاحیہ کرداروں میں ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ ان کے یہاں بیانِ

واقعہ سے کردار نہیں ابھرتے بلکہ کردار کے مضحک پہلوؤں سے واقعہ کی حیثیت قائم ہوتی ہے۔ ڈاکٹر خورشید الاسلام چچا چھکن کو جیروم کی مخلوق کا چربہ کہتے ہیں لیکن امتیاز علی تاج نے اس کردار کو بہ تمام و کمال اس طرح ہندستانیت کے رنگ میں ڈھال دیا ہے کہ اب یہ ان کا ایک انوکھا تخلیقی کارنامہ بن گیا ہے۔ اس کردار کی تمام حرکات میں ظرافت کے پہلو از خود پیدا ہو جاتے ہیں۔

اسی دور کے مزاح نگاروں میں شفیق الرحمٰن کا نام بھی شامل ہے جو ذومعنی فقروں اور رعایت لفظی کے سہارے مزاح پیدا کرنے میں کافی مشاق ہیں مگر ان کے مضامین میں فکر و خیال کی رفعت اور نکتہ رسی کم کم نظر آتی ہے۔ ان کے دَورِ آخر کی تحریروں میں البتہ طنز و مزاح کے پیچیدہ اور بسیط نمونے ملتے ہیں۔ دجلہ، دھند اور نیل میں ان کی تجربی فکر اور اسلوب کی طرحداری اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ "تزک نادری" ایک تاریخی کتاب کی پیروڈی کی عمدہ مثال ہے۔

اس دَور کے ایک اور اہم طنز نگار فلک پیما (۱۸۷۹ء تا ۱۹۵۱ء) ہیں۔ ان کے مضامین میں فکر و فلسفے کی آمیزش بہت نمایاں ہے۔ وہ صدیوں سے مستحکم چلے آرہے نظریات پر اس طور سے طنز کا وار کرتے ہیں کہ ان نظریات کی ربودگی اور کہنگی از خود عیاں ہو جاتی ہے۔ ان کے طنز کی کاٹ اگرچہ گہری ہوتی ہے تاہم اس میں خشونت کے بجائے خوش مذاقی اور تمکنت کے بجائے شگفتگی اور دراکی ہوتی ہے۔ جماعت کی آستینوں میں پوشیدہ بتوں کی نقاب کشائی کو وہ اپنا خوشگوار فریضہ سمجھتے ہیں۔ مذہب، سیاست، اللہ میاں یا مشینوں کی موت، موضوع خواہ کچھ بھی ہو وہ ہر جگہ اپنی بصیرت اور رمز شناسی سے ایک نئی جان ڈال دیتے ہیں۔ ایک مثال:

"مذاہب کا دعویٰ ہے کہ ایک طرف کھرا عقیدہ ڈالو اور دوسری طرف اصلی نجات لے لو۔ یہ امر محض فروعی ہے کہ مختلف مذاہب میں مختلف روحانی سکے جاری ہیں اور ہر مذہب مصر ہے کہ اصلی روحانی سکے کی ٹکسال صرف اس کے قبضے میں ہے۔ تاریخ شاہد ہے کہ اس دنیا میں انسانوں پر حکومت کرنے کے لیے

کائنات کی مشین سے یوں کام لیا جاسکتا ہے کہ ایک طرف سے ظلم، جبر، دھوکا، بحری قزاقی، پردغا عہد و پیمان ڈالو اور دوسری طرف سے تجارت، سلطنت، شاہنشاہی لے لو"۔ (ایک سوال)

نیاز فتحپوری اصلاً مزاح نگار نہ تھے لیکن طبیعت میں شوخی اور شگفتگی فطرتاً موجود تھی، جس کا پرتو "مکاتیب نیاز" کے اکثر خطوط میں جابجا نظر آجاتا ہے۔ ایک دوست کو لکھتے ہیں:

"مرزا صاحب نے اگر بڑھاپے میں شادی کرلی تو کیا برا کیا۔ تمھیں معلوم نہیں کہ انسان دوسرے حیوانات سے صرف اس لیے ممتاز ہے کہ وہ بغیر پیاس کے پانی پی لیتا ہے"۔ (مکاتیب نیاز)

اس صدی کی پانچویں دہائی، پورے اردو ادب اور خاص کر طنز و مزاح کے لیے بہت زرخیز ثابت ہوئی۔ ایک طرف پطرس، رشید احمد صدیقی اور کنھیا لال کپور کا مثلث طنز و مزاح کا نشانِ امتیاز بن کر ابھرا تو دوسری طرف اس دہائی کے افسانہ نویسوں اور ناول نگاروں نے بھی طنز و مزاح کے عناصر سے اپنی تخلیقات کو ثروت مند بنایا اور اس میں ایک نئی دلکشی اور توانائی پیدا کی۔

افسانہ نگاروں کی اس کہکشاں میں پہلا نام تو کرشن چندر ہی کا ہے لیکن سعادت حسن منٹو، غلام عباس، بلونت سنگھ، آغا بابر، اشفاق احمد، راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی اور بعد میں قرۃ العین حیدر نے بھی اپنی تحریروں میں طنز و مزاح کے عناصر کو سمو کر ایک نئی کاٹ پیدا کی۔ اس کی خاص وجہ یہ تھی کہ پانچویں دہائی کا زمانہ زبردست انتشار اور عدم استحکام کا زمانہ تھا جس میں سماجی قدروں کی ٹوٹ پھوٹ بہت نمایاں ہوگئی تھی۔ دوسری جنگِ عظیم (۱۹۳۹ء تا ۱۹۴۵ء) کے دوران اور اس کے بعد کے برسوں میں سیاست اور سماج دونوں میں اتھل پتھل پیدا ہوگئی تھی۔ آزادی کی جدوجہد اپنے فیصلہ کن دَور میں داخل ہوچکی تھی اور گروہی نفاق کی پرتیں کھلنے کا عمل شروع ہوگیا تھا۔ یہ ایک ایسا تناؤ بھرا زمانہ تھا جس میں کوئی نقطۂ نظر یقین سے پیش کرنا مشکل تھا۔ ترقی پسند تحریک کے اثرات بھی اپنا کام کررہے تھے لیکن اس دَور کے تینوں اہم مزاح

نگار اس کے طرفداروں میں نہ تھے۔

احمد شاہ بخاری پطرس (۱۸۹۸ء تا ۱۹۵۸ء) مغربی ادب کے رمز شناس اور طنز و مزاح کے مغربی اسالیب سے پوری طرح بہرہ ور تھے۔ ان کے یہاں طنز کی آمیزش کم ہے لیکن خالص مزاح کے بہترین نمونے "پطرس کے مضامین" میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ "لاہور کا جغرافیہ" ان کے مضامین میں گلِ سر سبد کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ مضمون صرف لاہور کے جغرافیہ کا ہی نیم طنزیہ، نیم مزاحیہ بیان پیش نہیں کرتا بلکہ اہالیانِ شہر کی شناخت کا ایک بے حد دلچسپ اور پرخیال منظرنامہ بھی پیش کرتا ہے۔ پطرس نے شہر کی دیواروں پر چپکے اشتہارات سے کتنے ہی معنی خیز پہلو برآمد کیے ہیں۔ ایک مثال:

"جہاں بہ حرفِ جلی "محمد علی دندان ساز" لکھا ہے وہ انقلاب (اخبار) کا دفتر ہے۔ جہاں "بجلی، پانی، بھاپ کا بڑا اسپتال" لکھا ہے، وہاں ڈاکٹر اقبال رہتے ہیں۔ "خالص گھی کی مٹھائی" امتیاز علی تاج کا مکان ہے۔ "کرشنا بیوٹی کریم" شالامار باغ کو اور "کھانسی کا مجرّب نسخہ" جہانگیر کے مقبرے کو جاتا ہے"۔
(لاہور کا جغرافیہ)

پطرس کے ہم عصر رشید احمد صدیقی کے مضامین، خاکے اور انشائیے، اردو کے طنزیہ و مزاحیہ ادب کے ایک نہایت روشن باب کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ وہ اپنا خام مواد انسانوں سے کم اور شعر و ادب سے زیادہ حاصل کرتے ہیں۔ ان کا تربیت یافتہ ذہن، فکر و نظر کے نئے گوشوں کی تعمیر میں سرگرداں رہتا ہے۔ وہ نظریے سے زیادہ خود اپنی نظر پر بھروسہ کرتے ہیں۔ ان کے مزاج پر سرسیّد اور ان کے رفقائے کار نیز ۱۹۱۵ء کے مسلم اورینٹل کالج کی گرفت بہت مضبوط ہے۔ ان کا اصل کارنامہ "مضامینِ رشید" کے تقریباً دو درجن مضامین ہیں جن میں "ارہر کا کھیت، چارپائی، گھاگھ، ماتا بدل، مرشد اور پاسبان" ان کی تخلیقی توانائی اور تہذیبی زاویۂ نظر کی بھرپور ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کا ایک اور طنزیہ مضمون "کچھ کا کچھ" ہے جس میں ابلیس کے وجود اور اس کے اعمال و آثار پر فلسفیانہ خیال آرائی، قابلِ ذکر اور قابلِ مطالعہ ہے۔ اس کے ڈانڈے کہیں نہ

کہیں اقبال کی مشہور نظم "جبریل و ابلیس" سے مل جاتے ہیں۔ "خنداں" ان کی ریڈیائی تقریریوں کا مجموعہ ہے اور "گنج ہائے گراں مایہ" میں مشاہیر کے خاکے ہیں جو ان کی رحلت کے بعد لکھے گئے ہیں۔ ان تینوں کتابوں اور "آشفتہ بیانی میری" (خود نوشت سوانح) کو سامنے رکھ کر ان کے افکار اور طرزِ اظہار کی جو تصویر بنتی ہے، وہ مشرقی اقدار کی پاسداری، شخصی عافیت پسندی اور کارزارِ حیات سے ایک مقررہ فاصلہ رکھنے کی تصویر ہے لیکن ان کے طنزیہ اسلوب کی شگفتگی اور ظرافت کی خوش سلیقگی کی وجہ سے ان کی تحریریں قاری کی توجہ اس طرح جذب کر لیتی ہیں کہ ان کی کمزوریاں بھی خوبیاں نظر آنے لگتی ہیں۔ مضامین اور خاکوں میں ان کا "میں" بہت نمایاں رہتا ہے حالانکہ وہ دوسروں کی پاسداری اور دلداری میں بھی پیچھے نہیں رہتے بشرطیکہ یہ "دوسرا" طبقہ اشرافیہ سے ہو اور علی گڑھ سے کسی نہ کسی طور سے متوصل رہا ہو۔ قولِ محال ان کا خاص حربہ ہے اور متشابہ لگنا ان کی پرانی عادت لیکن یہی دو عناصر ان کے طنز و ظرافت کی جان و ایمان ہیں اور بیشتر حالات میں وہ انھی پر تکیہ کرتے ہیں۔ ایک مثال:

"مرشد! مسئلہ آدم اور اقسام کا نہیں ہے بلکہ آم اور دام کا ہے"۔ فرمایا، "انسانیت سے کیوں گزرے جاتے ہو!" میں نے کہا، "آخر یہ کس صحیفہ اخلاق کی تعلیم ہے کہ آم کے سلسلے میں آپ کسی کی انسانیت کو معرضِ بحث میں لائیں!" فرمایا، "آم اور انسانیت کا جب کبھی مقابلہ کریں گے اوّل الذکر کو بہتر اور برتر پائیں گے، مثلاً آم سے کمزوروں میں اور انسانیت سے حریفوں میں طاقت پیدا ہوتی ہے۔ آم سے آپ سرخ و سفید ہوں گے اور انسانیت سے آپ کے دشمن"۔ (مثلث)

اس میں شک نہیں کہ بیسویں صدی کے نصف اوّل کے مزاح نگاروں میں رشید احمد صدیقی، اپنی بعض کمزوریوں کے باوجود سب سے زیادہ قد آور طنز و مزاح نگار ہیں۔ ان کی لمبی عمر کے مقابلے میں ان کا تخلیقی سرمایہ بہت کم ہے، تاہم جتنا کچھ ہے وہ اردو ادب میں قدرِ اول کی حیثیت رکھتا ہے۔

کرشن چندر کی شہرت اگرچہ بہ حیثیت افسانہ نگار قائم ہوئی لیکن ان کی

پہلی مطبوعہ کتاب "ہوائی قلعے" (۱۹۴۰ء) مزاحیہ مضامین ہی پر مشتمل تھی۔
"ایک گدھے کی سرگزشت اور گدھے کی واپسی" دونوں ان کے سیاسی طنزیہ
ناول ہیں۔ ان کے بعض افسانوں مثلاً جامن کا پیڑ، گڈھا اور عورتوں کا عطر، میں
بھی ان کا طنزیہ اسلوب، سماج کی بے حسی پر کاری وار کرتا ہے۔

کرشن چندر غیر معمولی صلاحیتوں کے مالک تھے مگر ان کا حشر بھی
شوکت تھانوی جیسا ہوا۔ دونوں اپنے زمانے میں شہرت اور مقبولیت کے نقطہ
عروج پر متمکن تھے لیکن بعد میں دونوں کو نظرانداز کیا گیا۔ وجوہات الگ الگ
ہیں لیکن حشر ایک جیسا ہے۔

کرشن چندر کے ہمعصروں میں ابراہیم جلیس اور کنھیالال کپور امتیازی
حیثیت کے طنزو مزاح نگار تھے۔ ابراہیم جلیس کا پہلا کارنامہ "چالیس کروڑ
بھکاری" آزادی سے قبل شائع ہوا تھا۔ دو ملک ایک کہانی، آزاد غلام اور پبلک
سیفٹی ریزر، آزادی کے بعد کی مطبوعات ہیں۔ ابراہیم جلیس اپنا ایک خاص سیاسی
زاویۂ نظر رکھتے تھے۔ وہ ہندستان کی غربت، جہالت، بیروزگاری اور توہم پرستی
کے خلاف ہمیشہ جدوجہد کرتے رہے، تاہم ان کے طنز میں تلخی کا عنصر کچھ زیادہ
ہی نظر آتا ہے۔ وہ ادبی رچاؤ اور بناؤ کے زیادہ قائل نظر نہیں آتے، اس لیے
ایک قسم کا کھردراپن ان کے اسلوب کی نمایاں خصوصیت بن گیا ہے۔ کنھیالال
کپور (۱۹۱۰ء تا ۱۹۸۰ء) کا پورا ادبی سروکار صرف طنزومزاح سے ہی رہا ہے، اس
لیے ان کو پطرس اور رشید احمد صدیقی کے ساتھ بریکٹ کیا جاسکتا ہے۔ معیار و
مقدار کے لحاظ سے ان کی اہمیت، ان کے دیگر معاصرین سے کسی طرح کم نہیں
ہے۔ "تیشہ وشیشہ، سنگ و خشت، چنگ و رباب، بال و پر اور نوکِ نشتر" میں
شامل ان کے مضامین زیادہ تر سیاسی اور سماجی بوالعجبیوں اور ہم عصر ادب اور
ادیبوں کی انوکھی حرکتوں کے احتساب سے عبارت ہیں۔ "غالب جدید شعراء کی
محفل ہیں" اور "برج بانو" ان کے فکرو فن کی بہترین نمایندگی کرتے ہیں۔
"اردو ادب کا آخری دور" کے عنوان سے کپور نے آبِ حیات کی طرز پر مختلف
ادیبوں کے دلچسپ اور پر تفنن خاکے لکھے ہیں جن میں ان کی نکتہ رسی اور ژرف

نگاہی بہت نمایاں ہے۔ ایک اقتباس :

"ایک ریڈیو مشاعرے میں ایک گستاخ چھوکرے نے آپ کی غزل پر اعتراض کیا کہ آپ کے اشعار بے جان ہیں۔ آپ نے فرمایا "میں شاعر ہوں، ابنِ مریم نہیں کہ مردہ اشعار میں روح پھونک سکوں"۔ معترض دم بخود رہ گیا۔

کپور کا ذوقِ مزاح بہت شائستہ اور نکھرا ستھرا ہے۔ وہ رعایت لفظی یا لفظی بازیگری پر انحصار نہیں کرتے بلکہ کردار اور واقعے کی مضحک پہلوؤں کو اجاگر کر کے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ ان کی نگاہِ تیز اکثر زندگی کے ٹھوس حقائق کے آرپار ہو جاتی ہیں اور وہ اس کی اندرونی خامیوں کو باہر لا کر اس پر طنز کی عملِ جراحی کرتے ہیں جس سے ان کا ہدف از خود اپنا بند نقاب کھول دیتا ہے۔ کپور کے ابتدائی دَور کے مضامین میں بے ساختگی اور شگفتگی بہت نمایاں ہے اگرچہ کہیں کہیں زبان و اسلوب کا کچاپن بھی ظاہر ہو جاتا ہے لیکن ان کے دَورِ آخر کے مضامین میں شگفتگی کی جگہ گہرے اور تیکھے طنز نے لے لی ہے جو شاید تقسیمِ ہند کے بعد کے واقعات و حادثات کا ردِ عمل ہو۔ ترقی پسندوں اور اشتراکیوں کی بوالعجبیوں پر طنز کا وار کرنے سے وہ کبھی نہیں چوکتے مگر اس طنز میں تلخی یا کلبیت نہیں ہوتی بلکہ صرف ایک ذہین لکھاری کا ردِ عمل ہوتا ہے اور اکثر بالکل غلط بھی نہیں ہوتا۔ ساحر لدھیانوی کے بارے میں لکھتے ہیں :

"طبیعت کا رجحان اشتراکیت کی طرف تھا۔ مطلوبہ کرایہ نہ ہونے کی وجہ سے ماسکو نہ جا سکے۔ عمر بھر مارکس کا فلسفہ جس حد تک سمجھ سکے، اس کو اپنی نظموں میں قلم بند کرتے رہے۔ نمونہ کلام ۔ طوائف، مزدور، سرخ پرچم"۔ (نوکِ نشتر)

کرشن چندر کے بارے میں رقم طراز ہیں۔ "ساری عمر اس کوشش میں سرگرداں رہے کہ کسی نہ کسی طرح ادب کو گھسیٹ کر پروپیگنڈے کے قریب لے آئیں اور آخری عمر میں اس سعی میں کامیاب بھی ہو گئے"۔ (نوکِ نشتر)

کنھیا لال کپور نے آزادی کے بعد بہت کم لکھا لیکن جو کچھ لکھا اس میں

طنز کی تلخی کافی زیادہ اور شگفتگی و طرحداری بہت کم ہے۔ آزادی کے بعد کی قتل و غارتگری اور انسانیت کی زبوں حالی سے وہ بہت دکھی تھے۔ "بابا کے مزار پر" نامی مضمون میں بابا جواب دیتا ہے "میں اپنے مزار میں لیٹے ہوئے اکثر سوچتا ہوں کہ کیا یہی وہ آزاد ملک ہے جس کا خواب میں نے دیکھا تھا؟"

پیروڈی عموماً نظم میں رائج ہے لیکن کپور نے نثری پیروڈیاں بھی لکھی ہیں جس میں ان کی سب سے زیادہ کامیاب پیروڈی "سلیم اور انارکلی" ہے۔ "اردو ادب کا آخری دَور" بھی آبِ حیات کی پیروڈی ہے اور کافی دلچسپ ہے۔ کنھیا لال کپور کا ادبی تناظر اور موضوعات کا دائرہ کافی وسیع ہے۔ ان کا شمار اردو طنز و مزاح کے اہم ترین تخلیق کاروں میں ہوتا ہے اور وہ اس کے مستحق بھی ہیں۔ کپور کی نظمیہ پیروڈی میں سب سے زیادہ مشہور اور دلچسپ پیروڈی فیض کی نظم "تنہائی" کی پیروڈی ہے۔ فیض نے لکھا تھا: "کون پھر آیا دلِ زار! نہیں کوئی نہیں، راہرو ہوگا کہیں اور چلا جائے گا"۔ کپور نے تحریف کی۔

فون پھر آیا دلِ زار! نہیں فون نہیں
سائیکل ہوگا، کہیں اور چلا جائے گا
ڈھل چکی رات، اترنے لگا کھمبوں کا بخار
کمپنی باغ میں لنگڑانے لگے سرد چراغ
تھک گیا رات کو چلا کے ہر ایک چوکیدار
گل کرو دامنِ افسردہ کے بوسیدہ چراغ
یاد آتا ہے مجھے سرمۂ دنبالہ دار
اپنے بے خواب گھروندے ہی کو واپس لوٹو
اب یہاں کوئی نہیں، کوئی نہیں آئے گا

اردو کی مزاحیہ شاعری میں پیروڈی کی شاخ خوب پھولی پھلی۔ شاعروں نے صرف تخیل کے جوہر ہی نہیں دکھائے بلکہ پیروڈی کے پردے میں سماجی طنز کی دھار کو بھی تیز کیا اور اپنے عہد کے نشیب و فراز کی تہِ خیال عکاسی کی۔ شوکت تھانوی نے اقبال کے مردِ مومن کی بڑی معنی خیز طنزیہ

پیروڈی لکھی ہے:

انگریز مقابل ہو تو اولاد ہے مومن — کمزور مقابل ہو تو فولاد ہے مومن
اس قسم کی ہر قید سے آزاد ہے مومن — قہاری و غفاری و قدوسی و جبروت

پیروڈیاں لکھنے والے دیگر قابلِ ذکر مزاح نگار شاعروں میں سید محمد جعفری، فرقت کاکوروی، اختر شیرانی، مجید لاہوری، راجہ مہدی علی خاں، عاشق محمد غوری، دلاور فگار، شہباز امروہوی، رضا نقوی واہی اور سید ضمیر جعفری خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ نئی نسل کے شعرا میں صادق مولا، سلیمان خطیب، سعدیہ حریم نے بھی مشہور شاعروں کی بعض نظموں کی بڑی خوبصورت اور معنی خیز پیروڈیاں لکھی ہیں:

عاشق محمد غوری کا نام زیادہ مشہور نہیں ہے لیکن اقبال کی نظم "ہمدردی" کے بلبل کی جگہ مُلّا کو رکھ کر انھوں نے جو پیروڈی تیار کی ہے، اس سے موضوع ہی نہیں ماحول بھی بدل گیا ہے۔ یہ پوری نظم (پیروڈی) نقل کرنے کے لائق ہے۔

گوشے میں کسی کھنڈر کے تنہا — مُلّا تھا کوئی اداس بیٹھا
کہتا تھا کہ رات سر پر آئی — جوئیں بننے میں دن گذارا
پہنچوں کس طرح اب مکاں تک — ہر چیز پر چھاگیا اندھیرا
سن کر مُلّا کی آہ و زاری — الّو کوئی پاس ہی سے بولا
حاضر ہوں مدد کو جان و دل سے — احمق ہوں اگرچہ میں تمھیں سا
کیا غم ہے جو رات ہے اندھیری — میں پیش یہ گھونسلا کروں گا
اللہ نے مجھ کو دی ہے منزل — اک رات یہیں کرو بسیرا

الّو ہیں وہی جہاں میں اچھے
آتے ہیں جو کام دوسروں کے

قابل ذکر نکتہ یہ ہے کہ زیادہ تر شاعروں نے غالب اور اقبال کے کلام ہی کی پیروڈیاں لکھی ہیں اور اس میں ذرا سی تحریف کر کے اپنے زمانے کے

احوال کو طنزیہ پیرائے میں پیش کیا ہے۔ اقبال کی نظم "جاوید کے نام" کی پیروڈی کے یہ دو شعر دیکھیے۔

تو ایک کلرک ہے اپنا مقام پیدا کر
کمائی اوپری کچھ صبح و شام پیدا کر
خدا عطا کرے تجھ کو خوشامدی لہجہ
تو افسران سے اپنے کلام پیدا کر (صادق موئی)

پیروڈی کے موضوعات میں بڑا پھیلاؤ ہے اور یہاں سہولت کے ساتھ اپنے افکار و خیالات کو طنز و مزاح کے پیمانوں میں ڈھالا جاسکتا ہے۔ اس کے مقابلے میں عام ظریفانہ شاعری خاصی مشکل نظر آتی ہے اور شاعر سے نہ صرف فکری بلندی کا مطالبہ کرتی ہے بلکہ اظہارِ بیان میں بھی رکھ رکھاؤ اور ایک خاص معیارِ اخلاق کی متقاضی ہوتی ہے۔ دورِ جدید کے ممتاز مزاح نگار شاعروں میں سید محمد جعفری، دلاور فگار، سید ضمیر جعفری، شاد عارفی، رضا نقوی واہی، خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔ اس ضمن میں سید محمد جعفری کی نظم کلرک کو بڑی شہرت اور مقبولیت حاصل ہوئی۔ ایک بند نمونتاً درج ہے:

خلدِ بریں کو ناز تھا اپنے مکیں پر — اور یہ بھی مر مٹا تھا کسی حورِ عین پر
لالچ کی مہر کندہ تھی دل کے نگین پر — ٹی. اے. وصول کرنے کو اترا زمین پر
ابلیس راستے میں ملا کچھ سکھا دیا
اترا فلک سے تھرڈ میں، انٹر لکھا دیا

شہباز امروہوی نے اپنے اشعار میں مذہب، سماج، تعلیم، کرپشن سب پر تیکھے وار کیے ہیں:

میری تنخواہ تو اتنی بھی نہیں اے شہباز
ساگ بھی مجھ کو میسر ہو جو چولائی کا
پھر بھی ہر روز اڑاتا ہوں جو میں دودھ دہی
ہے یہ سب فیض مری آمد بالائی کا

شاد عارفی کے کلام میں طنز کا عنصر زیادہ نمایاں ہے اور وہ بھی سماجی برائیوں سے کافی رنجیدہ نظر آتے ہیں:

میں پڑوسی ہوں بڑے دیں دار کا کیا بگڑتا ہے مگر میخوار کا
ہم وطن کے ہیں، وطن سرکار کا حکم چلتا ہے مگر زردار کا
خشک لب کھیتوں کو پانی چاہیے کیا کریں گے ابرِ گوہر بار کا

شاد کے ہم عصر پنڈت ہری چند اختر کا بھی ظریفانہ شاعری میں ایک خاص مقام ہے۔ ان کی حِس مزاح تیز اور زورِ تخیل بلند تھا۔ خوش مذاقی اور بذلہ سنجی ان کے کلام کی نمایاں صفات ہیں۔

(۳)

بیسویں صدی کے نصف اوّل میں جو موضوعات مزاح نگاروں کی توجہ کا مرکز تھے، ان میں سماجی ناہمواریوں اور غیر ملکی استبداد کے علاوہ نئی اور پرانی قدروں کی کشمکش، مسٹر اور مولانا کی حدبندی اور سیاسی کروٹوں کے اشارے تھے۔ تقسیم ہند کے نتیجے میں جو طوفانِ بلاخیز اٹھا، اس نے برصغیر کے باشندوں کو ایک ایسی مشکل اور روح فرسا صورتِ حال سے دوچار کردیا جس میں انسان کا زندہ رہنا اور محفوظ رہنا ایک مشکل عمل بن گیا، ایسے میں طنز و مزاح کون لکھتا اور کس طرح لکھتا۔ دس پندرہ برسوں کے بعد جب تقسیم ہند کی ہلاکت خیز گرد ذرا تھمی تو گرد و پیش کا ماحول بھی کچھ صاف نظر آنے لگا اور قلم کاروں میں بھی قلم اٹھانے کا حوصلہ پیدا ہوا۔ اس دَور کا خاص واقعہ جدیدیت کی تحریک تھی جو ترقی پسند طرزِ فکر کے ردّو انکار کی گود سے جنمی لیکن اردو ادب میں اپنی شناخت قائم کرنے کے باوجود اس نے طنز و مزاح کو نہیں چھوا اور فکشن، شاعری اور تنقید تک ہی محدود رہی۔ آزادی کے بعد کے مزاح نگاروں میں ابنِ انشا، مشتاق احمد یوسفی، کرنل محمد خاں، مشفق خواجہ، فکر تونسوی، یوسف ناظم اور مجتبیٰ حسین سرفہرست ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ محمد خالد اختر، عطاء الحق قاسمی، نریندر

لوتھر، بھارت چند کھنہ، احمد جمال پاشا تخلص بھوپالی اور دلیپ سنگھ نے طنزو مزاح کے حوالے سے اردو ادب کو ثروت مند بنایا۔ پطرس، رشید احمد صدیقی، کنھیا لال کپور، ابراہیم جلیس اور شوکت تھانوی، اگرچہ آزادی کے بعد بھی کچھ برسوں تک زندہ رہے لیکن یہ لوگ دراصل اپنا کام آزادی سے پہلے ہی پورا کرچکے تھے۔ آزادی کے بعد انھوں نے بہت کم لکھا اور جو کچھ لکھا اس میں تخلیقی وفور کے بجائے محض مشق کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔

دورِ حاضرہ کے مزاح نگاروں میں مشتاق احمد یوسفی اور کرنل محمد خاں، غیر معمولی تخلیقی توانائی رکھنے والے مزاح نگار ثابت ہوئے۔ محمد خاں نے ایک ہی کتاب "جنگ آمد" لکھ کر اردو ادب میں بقائے دوام کا درجہ حاصل کرلیا۔ یہ ان کے فوجی کیریر کی ایک خوشرنگ داستان ہے جس میں شوخی و ظرافت اور طرحداری و دلداری کے بہترین نمونے ملتے ہیں۔ ان کا مزاحیہ سفر نامہ "بہ سلامت روی" ان کی تخلیقیت اور ہنرمندی کی عمدہ مثال ہے۔ ابنِ انشا ان دونوں مزاح نگاروں کے پیش رو تھے۔ ان کا فقیرانہ مزاج اور مومنانہ مزاج اپنے اندر بہت کچھ زندہ و تابندہ وسائل رکھتا ہے۔ ان کے مزاحیہ انداز کے متعدد سفرنامے مقبولِ خاص و عام ہیں۔

مشتاق احمد یوسفی کو اگر بیسویں صدی کا "سرخیل مزاح نگاراں" کہا جائے تو شاید غلط نہ ہوگا بشرطیکہ زمانی تقدیم و تاخیر کو نظرانداز کردیا جائے۔ چراغ تلے، خاکم بدہن، زرگزشت اور آبِ گم میں ان کے فکر و فن کی ارتقائی کڑیوں کا سراغ لگانا مشکل نہیں مگر اصلیت یہ ہے کہ "یوسفی کی رسائی اردو نثر کی معراج تک ہوئی ہے"۔ ہمارے عہد میں اردو کے نثری اسالیب اور الفاظ و تراکیب کے ان سے بہتر مزاح داں کی تلاش، سعیِ لاحاصل ہی ہوگی۔ ان کے تحریروں میں صرف بصیرت کے جوہر، خود آگہی، قدرشناسی اور حسن آفرینی ہی نہیں ہے بلکہ ظرافت کے اسلوب کی پیچیدگی، الفاظ و تراکیب کی رمز شناسی اور عبارت کی طراری اور طرحداری بھی درجہ کمال تک پہنچ گئی ہے۔ "آبِ گم" میں خاکہ، سوانح اور کیری کچر کا ملا جلا انداز ہے لیکن اپنی بُنت میں یہ اک مربوط

سوانحی ناول ہے جس کا مرکزی خیال نوسٹلجیا اور اس کے دیرپا اثرات ہیں۔ انھوں نے طنز و ظرافت کے پیچیدہ، بسیط اور وسیع الخیال کارنامے پر توجہ دی ہے جس کا اردو ادب میں فقدان تھا۔

مشتاق احمد یوسفی نے اپنی تحریروں کو اور زیادہ بلیغ اور معنی خیز بنانے کے لیے دو فرضی کردار، پروفیسر قاضی عبدالقدوس اور مرزا وودود بیگ گھڑ لیے ہیں۔ جو بات وہ اپنی زبان سے نہیں ادا کرنا چاہتے، اس کو ان فرضی کرداروں کے منھ میں ڈال دیتے ہیں اور خود بری الذمہ ہو جاتے ہیں۔ اس سے نہ صرف حسنِ بیان میں غیر معمولی اضافہ ہو جاتا ہے بلکہ لطف و انبساط کا ایک نیا سرچشمہ ازخود وجود میں آتا ہے۔ اردو کے مروجہ الفاظ و تراکیب کی ذرا سی تحریف سے معنی کے نئے تناظر کی تخلیق، ان کا اختصاصی کارنامہ ہے۔ ایک مثال:

"پروفیسر قاضی عبدالقدوس، بے دودھ کی کافی لے لے کر یہ سگ بیتی سنا رہے تھے۔ بیٹھے بیٹھے سیزر (السیشین ڈاگ) کو نہ جانے کیا ہُڑک اٹھی کہ بوگن ویلیا کی اوٹ سے ان کے قیمہ بھرے سموسے پر جھپٹا۔ کافی منھ کی منھ میں رہ گئی۔ بدحواسی میں پیالی مرزا کے سر پر گری اور پروفیسر مذکور گرم کافی کا غرارہ کرتے ہوئے اپنے قد سے اونچا پھاٹک پھلانگ گئے۔

مرزا نے پوچھا "کتے سے ڈر گئے؟"

"نہیں تو!" وہ پھاٹک کی دوسری طرف سے بڑے خوددار لہجے میں تھر تھر کانپتے ہوئے بولے۔ (سیزر، ماتا ہری اور مرزا)

مرزا اور قاضی کی طرح کا ایک اور فرضی کردار جس کا نام "لاغر مراد آبادی" ہے، اس دَور کے ایک اور صاحب طرز نثر نگار مشفق خواجہ کی تخلیق ہے۔ مشفق خواجہ اصلاً محقق ہیں لیکن طنز و ظرافت میں بھی ان کے کارنامے بہت وقیع، جاندار اور دیرپا ہیں۔ ان کے طنز کا نشانہ اردو کی کتابیں اور ان کے مصنفین ہوتے ہیں۔ وہ جس کتاب پر اپنا زورِ قلم آزماتے ہیں، اس کا تیاپانچہ کر دیتے ہیں لیکن اس ہنرمندی اور خوش اسلوبی سے کہ جو ان کے طنز کا شکار ہوتا ہے، وہ بھی زیرِ لب ہی سہی، مسکرائے بغیر نہیں رہ سکتا۔

ظرافت نگاری میں مشفق خواجہ ایک نئے طرز کے موجد ہیں جس کو "ہجو ملیح" کہنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔ ایک ماہر فن کاریگر کی طرح وہ ادبی اسالیب کے تمام اوزاروں سے کام لیتے ہیں اور قاری کو دم بخود کر دیتے ہیں۔ بعض حضرات نے ان کو "سفاک طنز نگار" کا نام دیا ہے لیکن اس ضمن میں مجتبیٰ حسین کی رائے زیادہ صائب معلوم ہوتی ہے۔

"خامہ بگوش (مشفق خواجہ) نے اپنے گہرے طنز کے ذریعے ادب کے بڑے لوگوں کو ان کا چھوٹاپن دکھانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ ان کا کالم جارحانہ ضرور ہوتا ہے لیکن عالمانہ اور عارفانہ بھی ہوتا ہے"۔ (کتاب نما، دہلی، جولائی ۹۵ء)

خامہ بگوش نے وسط ۱۹۹۷ء سے ادبی کالم نگاری کو ہمیشہ کے لیے خیرباد کہہ دیا ہے کیونکہ اب وہ اپنے تخلیقی اور تحقیقی کاموں کی تکمیل کرنا چاہتے ہیں لیکن اس سے اردو ادب میں طنز و مزاح کا ایک ناقابل تلافی نقصان ہوا ہے جس کو ان کے کالم کے شائقین ہی نہیں اردو کے ادیب و شاعر بھی بہت دنوں تک یاد رکھیں گے۔

فکر تونسوی (۱۹۱۸ء تا ۱۹۸۷ء) بھی بنیادی طور سے طنز نگار ہی تھے لیکن ان کی حس مزاح تیز اور ادبی ذوق بہت رچا ہوا تھا، اسی لیے ان کے مضامین اور کالموں میں طنز و مزاح کا ایک متوازن مرکب نظر آتا ہے۔ فکر تونسوی کو ہمہ گیر عوامی مقبولیت ان کے اخباری کالم "پیاز کے چھلکے" سے ملی جس کو وہ اردو اخبار "ملاپ" میں سالہا سال تک لکھتے رہے۔ اس کالم میں وہ روزمرہ کے سماجی اور سیاسی مسائل پر تلخ و ترش مگر فکرانگیز تبصرے کرتے تھے اور یہ تبصرے اخبار کے قارئین کے دل کی آواز بن کر ابھرتے تھے۔

بقول مزاح نگار دلیپ سنگھ: "اس نے اخبار کے کالموں کو ادبی شان عطا کی اور سیاسی طنز کو بامِ عروج تک پہنچا دیا"۔ خاص بات یہ ہے کہ وہ زندگی بھر بے تکان لکھتے رہے مگر ان کے قلم پر کبھی اضمحلال طاری نہیں ہوا۔ انھوں نے مزاحیہ مضامین بھی کثیر تعداد میں لکھے۔ ان کی دس کتابیں منظر عام پر آچکی ہیں

جن میں "چھلکے ہی چھلکے" اور "پیاز کے چھلکے" ان کے اخباری کالموں کا انتخاب ہے۔ اشتراکی نظریات سے فکر کی ذہنی وابستگی کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے لیکن طبقاتی کشمکش کو بھی فکر نے ذہنی سطح پر محسوس کیا اور ادبی سطح پر اس کا اظہار کیا۔ ایک مثال:

"مطالبے کے ساتھ شرط کی پخ لگا کر، میں نے ایک تیر سے دو شکار کر لیے تھے۔ میں نے سوچا کہ اس سے بیگم بھی خوش ہو جائے گی اور میں بھی۔ بیگم کی غیر حاضری میں خاوند کو جو آزادی نصیب ہو جاتی ہے، اس کا اندازہ صرف وہی شادی شدہ مرد لگا سکتے ہیں جو ایک مستقل یکسانیت سے نالاں رہتے ہیں۔ بیگم نے زیرِلب تبسم کے ساتھ اس فیصلے پر صاد کیا اور میں نے دل ہی دل میں خوش ہو کر کہا۔

مکر کی چالوں سے بازی لے گیا سرمایہ دار
انتہائے سادگی سے کھا گیا مزدور مات (بیویوں کی ٹریڈ یونین)

مجتبیٰ حسین نے بھی اپنی ادبی زندگی کا آغاز روزنامہ سیاست (حیدر آباد) میں کالم نگاری سے کیا تھا۔ اپنی ذہانت، طباعی اور نکتہ رسی کی بدولت اب ان کا شمار اردو کے منفرد اور ممتاز مزاح نگاروں میں ہوتا ہے۔ ان کی سادگی میں بھی ایسی پُرکاری اور شگفتگی میں بھی ایسی متانت اور نکتہ رسی ہوتی ہے جو ان کی ہنرمندی کی ضمانت بن جاتی ہے۔ ان کے مزاح میں طنز کی ہلکی ہلکی لہریں ضرور ہوتی ہیں مگر ان کے پیچھے انسان دوستی اور دردمندی کی ایک زیریں لہر بھی اپنی موجودگی کا احساس دلاتی رہتی ہے۔

ایک درجن سے زیادہ کتابوں کے مصنف مجتبیٰ حسین، حیدر آباد فرخندہ بنیاد کے باشندے ہیں جہاں ادبی سطح پر طنز و مزاح کی ہماہمی ملک کے دوسرے علاقوں سے کہیں زیادہ ہے۔ اس شہر نے گزشتہ برسوں میں کئی نامور مزاح نگار پیدا کیے جن میں ابراہیم جلیس، بھارت چند کھنہ، نریندر لوتھر، خواجہ عبدالغفور، یوسف ناظم، مسیح انجم اور پرویز یداللہ مہدی شامل ہیں۔ یہاں سے طنز و مزاح کا

ایک اردو ماہنامہ "شگوفہ" گزشتہ ۳۵ برسوں سے ڈاکٹر مصطفے کمال کے زیرِ ادارت مسلسل شائع ہو رہا ہے۔

یوسف ناظم ہمارے سینیئر مزاح نگار ہیں جن کے مزاحیہ مضامین اور خاکے ہی مشہور نہیں ہیں بلکہ انھوں نے اپنے ادبی تبصروں اور تنقیدی نوعیت کے مضامین میں بھی طنز و ظرافت کے اسالیب کو برتنے کی کامیاب سعی کی ہے۔ ان کے بعض شخصی خاکے بہت پر لطف اور خیال انگیز ہیں۔ وہ متعدد کتابوں کے مصنف ہیں اور اب بھی پابندی سے لکھ رہے ہیں۔ بھارت چند کھنہ اور نریندر لوتھر بھی دورِ حاضر کے اہم مزاح نگار ہیں۔ ان کے مضامین کی چستی و دراکی متوجہ کیے بغیر نہیں رہتی۔

"پاندان والی خالہ اور غفور میاں" کے مصنف تخلص بھوپالی نے اپنے مخصوص کرداروں کے توسط سے بھوپال کے تہذیبی اور تمدنی نقوش کو صفحۂ قرطاس پر لاکر ہمیشہ کے لیے محفوظ کردیا ہے۔ ان کی دو اور تصانیف "شیطان جاگ اٹھا اور پوسٹ مارٹم" میں بھی خوشگوار ظرافت کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ وجاہت علی سندیلوی کی متعدد کتابیں شائع ہوچکی ہیں جن میں طنز و مزاح کا نہایت شائستہ اور نکھرا ستھرا انداز ملتا ہے تاہم ان کے مضامین میں فکری عمق کی کمی محسوس ہوتی ہے۔

احمد جمال پاشا (۱۹۳۶ء تا ۱۹۸۷ء) کا ادبی سروکار سماجی خرابیوں اور ناہمواریوں کو طنز و مزاح کی گرفت میں لانے کا تھا لیکن ان کا شاہکار مضمون "ادب میں مارشل لا" ہے یا پھر "کپور — ایک تحقیقی و تنقیدی مطالعہ" ہے جس میں چند مشہور ادیبوں کے اسالیب کی پیروڈی کی گئی ہے۔ ایک مثال بہ طرزِ رشید احمد صدیقی دیکھیے:

"کپور کے بہت سے مضامین ایسے ہیں جن پر خون خرابہ ہوسکتا ہے۔ خون زیادہ خرابہ کم۔ ایسے ہی مضامین پر میں سر دھنا کرتا ہوں۔ یہی تاثیر دلیری اور دلبری دونوں کا باعث ہوتی ہے۔ ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے طنز کو ہمارا کلچر اور ہمارے کلچر کو طنز بنا دیا۔" (کپور - ایک تحقیقی و تنقیدی مطالعہ) ڈاکٹر

عبدالعلیم کی شخصیت پر ان کا خاکہ بھی بڑا دلچسپ اور ندرت آمیز ہے۔ احمد جمال پاشا کے یہاں پست و بلند میں کافی فاصلہ نظر آتا ہے۔ کہیں وہ بہت اونچے اٹھ جاتے ہیں اور کہیں بالکل ناکام رہتے ہیں۔

دلیپ سنگھ (۱۹۳۲ء تا ۱۹۹۶ء) طنز و مزاح کے میدان میں دیر سے آئے لیکن چند ہی برسوں میں اپنی الگ پہچان بنالی۔ ''سارے جہاں کا درد'' اور ''گوشے میں قفس کے'' ان کے مزاحیہ مضامین کے دو مجموعے ہیں اور ایک مزاحیہ سفرنامۂ مغرب ''آوارگی کا آشنا'' ہے۔ دلیپ سنگھ کی امتیازی خصوصیت ان کی برجستگی اور بے ساختگی ہے۔ ان کے یہاں ہیر پھیر نہیں بلکہ وہ سیدھے سبھاؤ سے بھی مزاح کا پہلو نکال لیتے ہیں۔ ان کے کردار بھی عام سماجی زندگی کے کردار ہیں جن میں وہ اپنے گوں کے پہلو تلاش کرلیتے ہیں۔ ان کے ایک کردار ''گردھاری'' کی عورتیں گھروں میں ''چوکا باسن'' کرتی ہیں اور وہ ان کی کمائی سے ایک آسودہ اور خوشحال زندگی گزارنے کی سعی کرتا ہے۔ اب دلیپ سنگھ کا یہ ریمارک دیکھیے:

''میں نے گھبرا کر کہا ''ایک اور شادی کیوں؟ گردھاری! کیا دو عورتوں سے تیرا دل نہیں بھرا؟'' کہنے لگا، ''دل بھرنے کی بات نہیں ہے صاحب۔ مہنگائی تو دیکھیے کس قدر بڑھ گئی ہے۔ دو عورتوں سے آج کل گزارا کہاں ہوتا ہے!'' (گردھاری روزگار یوجنا)

اردو کے ادبی حلقوں میں اب یہ خیال راسخ ہوتا جارہا ہے کہ مجتبیٰ حسین کے بعد طنز و مزاح کا قافلۂ نوبہار جیسے تھم سا گیا ہے۔ ان کے بعد کی نسل میں ویسے تو کئی نام جگنوؤں کی طرح کبھی چھپ جاتے ہیں کبھی چمکنے لگتے ہیں مگر ان میں بظاہر کوئی ایسا مزاح نگار نظر نہیں آتا جس سے مستقبل کی پائیدار اُمیدیں قائم کی جاسکیں۔ دورِ حاضرہ میں نصرت ظہیر، فیاض ابن فیضی، شیخ رحمن اکولوی، پرویزیداللہ مہدی، اقبال انصاری، اظہر مسعود، جاوید وشٹ، رضوان اللہ، عظیم اختر، بانو سرتاج، عابد معز، فضل حسنین، رشیدالدین، جاوید اصغر اور بعض دیگر مزاح نگاروں کی تحریریں کبھی کبھی ادبی رسائل میں نظر آجاتی ہیں

لیکن پوری اردو دنیا میں طنز و مزاح کا باب دھندلا نظر آرہا ہے۔

تقریباً یہی حال مزاحیہ شاعری کا بھی ہے۔ رضا نقوی واہی اور دلاور فگار کے بعد شاعری کا میدان بھی بے رونق ہوتا جارہا ہے۔ حد یہ ہے کہ عوامی مشاعروں کے لیے بھی مزاح نگار شاعر دستیاب نہیں ہوتے اور یہ خانہ اکثر خالی رہتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ رضا نقوی واہی نے مقدار اور کیفیت کے لحاظ سے اردو کی مزاحیہ شاعری کو جس طرح ثروت مند کیا ہے، وہ بذاتِ خود ایک اہم کارنامہ ہے۔ ان کے موضوعات میں بہت وسعت اور تنوع ہے اور ان کا اسلوب خالص ادبی ہے۔ وہ جھکائیاں نہیں دیتے بلکہ اپنے موضوع سے پورا انصاف کرتے ہیں۔ اسی طرح دلاور فگار اور سید ضمیر جعفری بھی کھلی آنکھوں سے کاروبار عالم کو دیکھتے ہیں اور بے حد شگفتہ اسلوب میں اپنا ردِ عمل ظاہر کرتے ہیں۔ دلاور فگار کی نظم "شاعرِ اعظم" نے ان کو راتوں رات ادبی دنیا میں مشہور کردیا لیکن اس کے علاوہ بھی ان کے زنبیل میں بہت کچھ ہے جو شگفتہ اور پُر خیال بھی ہے اور ادبی حیثیت سے بھی وقیع ہے۔ فرماتے ہیں۔

سکتہ تھا ایک شاعرِ اعظم کے شعر میں ۔۔۔ یہ دیکھ کر تو میں بھی تعجب میں پڑگیا

پوچھی جو اس کی وجہ تو کہنے لگے جناب ۔۔۔ سردی بہت شدید تھی مصرع سکڑ گیا

ماچس لکھنوی مرحوم کا یہ شعر بھی آج تک زبانوں پر چڑھا ہوا ہے۔

شیخ آئے جو محفل میں تو اعمال ندارد ۔۔۔ جس مال پہ تکیہ تھا وہی مال ندارد

دورِ حاضرہ کے مزاح نگار شاعروں میں ہلال سیوہاروی، ساغر خیامی، عادل لکھنوی، سگار لکھنوی، صادق مولی، بازغ بہاری، ناظم انصاری، یوسف پاپا، ہلال رامپوری اور آفتاب لکھنوی کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

مجموعی طور سے دیکھا جائے تو بیسویں صدی کا زمانہ اردو طنز و مزاح کے فروغ کے لیے فالِ نیک ثابت ہوا۔ اس دوران نظم و نثر دونوں میں قابلِ قدر اضافے ہوئے جس سے اردو ادب مزید ثروت مند ہوگیا۔

کتابیات

مصنف	کتاب	مقام	سال
ابن انشا	خمار گندم	دہلی	۲۰۰۰
ابوالکلام آزاد	غبار خاطر	دہلی	۱۹۸۳
احمد شاہ بخاری پطرس	پطرس کے مضامین	دہلی	۱۹۷۳
رشید احمد صدیقی	مضامین رشید	الٰہ آباد	۱۹۷۵
رشید احمد صدیقی	آشفتہ بیانی میری	دہلی	۱۹۸۵
رضا نقوی واہی	متاع واہی	پٹنہ	۱۹۷۷
سید محمد جعفری	شوخیٔ تحریر	دہلی	۱۹۸۷
شاد عارفی	دکھتی رگیں	رامپور	۱۹۸۲
عابد سہیل	انتخاب مضامین احمد جمال پاشا	لکھنؤ	۱۹۸۸
علی جاوید	جعفر زٹلی کی احتجاجی شاعری	دہلی	۲۰۰۰
فرحت اللہ بیگ	نذیر احمد کی کہانی	علی گڑھ	۱۹۹۸
فکر تونسوی	فکر نامہ	دہلی	۱۹۷۷
کرشن چندر	ایک گدھے کی سرگزشت	دہلی	۱۹۵۷
کنھیا لال کپور	نوک نشتر	بمبئی	۱۹۴۹
کرنل محمد خاں	بجنگ آمد	دہلی	۱۹۹۵
مشتاق احمد یوسفی	خاکم بدہن	دہلی	۱۹۷۳
مجتبیٰ حسین	آدمی نامہ	حیدرآباد	۱۹۸۵
مشفق خواجہ	خامہ بگوش کے قلم سے	دہلی	۱۹۹۵
مصطفیٰ کمال (مدیر)	شگوفہ۔ ہندستانی مزاح نمبر	حیدرآباد	۱۹۸۵
مظہر احمد	اردو شاعری میں طنز و مزاح	دہلی	۲۰۰۱
نعیم احمد	شہر آشوب	دہلی	۱۹۶۸
نامی انصاری	اردو نثر میں طنز و مزاح	دہلی	۱۹۹۷
نریندر لوتھر	الف تماشا	حیدرآباد	۱۹۸۷
وزیر آغا	اردو ادب میں طنز و مزاح	علی گڑھ	۱۹۹۰
یوسف ناظم	فی الحال	دہلی	۱۹۸۶
یوسف ناظم	فی الفور	دہلی	۱۹۸۸

امتیاز احمد

بیسویں صدی میں اردو خاکہ نگاری

اردو میں خاکہ نگاری کے اولین نقوش تذکروں میں ملتے ہیں۔ اس کے بعد انشاء اللہ خاں انشاء کی کتاب "دریائے لطافت" میں میر ظفر عینی، بی نورن، بھاڑا مل، مرزا صدرالدین اصفہانی اور ملا عبدالفرقان کے مرقعے ملتے ہیں جو ظاہری شخصیت کی تفاصیل کے بیان تک محدود ہیں۔ اردو کے پہلے خاکہ نگار محمد حسین آزاد ہیں جنھوں نے "آب حیات، دربار اکبری اور نیرنگِ خیال" تینوں کتابوں میں مرقعہ نگاری کے خوبصورت نمونے پیش کیے ہیں۔یوں بظاہر یہ تینوں کتابیں خاکوں کا مجموعہ نہیں ہیں۔ "آب حیات" ادبی تاریخ یا تذکرہ ہے۔ "دربارِ اکبری" تاریخ ہے اور "نیرنگِ خیال" ان کے تمثیلی مضامین کا مجموعہ ہے لیکن ان تینوں میں اسلوب کی دلکشی اور تصویر کشی کا ان کا ہنر اپنے کمال کو پہنچا ہوا نظر آتا ہے۔اسی لیے وہ بار بار اس بات کا ذکر کرتے ہیں کہ :

> "جو حالات ان بزرگوں کے معلوم ہیں یا مختلف تذکروں میں متفرق مذکور ہیں انھیں جمع کر کے ایک جگہ لکھوں اور جہاں تک ممکن ہو اس طرح لکھوں کہ ان کی بولتی چالتی، پھرتی چلتی تصویریں آنکھوں کے سامنے آن کھڑی ہوں، اس سے کا تماشہ ایک عالم ہوگا دیکھنے کے قابل۔ آزاد اس حالت کا فوٹوگراف الفاظ اور عبارت کے رنگ و روغن سے کیونکر کھینچ کر دکھائے"۔

"ان بزرگوں کی باتیں تو ان کے شعروں سے بھی سن سکتے ہیں مگر حیران ہوں کہ صورت کیونکر دکھاؤں۔ اوّل تو حرفوں میں تصویر کھینچنی مشکل، اس پر میں زبان کا اپاہج۔ اس رنگ کے الفاظ کہاں سے لاؤں جو ایسے لوگوں کی جیتی جاگتی بولتی تصویر کھینچ کر دکھادوں"۔

یعنی آزاد نے شعوری طور پر تصویر کشی یا نقاشی کی کوشش کی ہے اور بلاشبہ خواہ وہ ان کا مضمون "شہرت عام اور بقائے دوام کا دربار" ہو یا "دربار اکبری اور آب حیات" تینوں تحریروں میں خاکہ نگاری کے بہت خوبصورت نمونے پیش کیے ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ آزاد کے کرداروں کی شخصیت اتنی متنوع ہے کہ ایک قلم سے ان سب کی نقش گری ممکن نہ تھی۔ ایک طرف میر، سودا، درد، میر حسن، انشاء، جرأت، ناسخ، مومن، غالب اور ذوق ہیں تو دوسری طرف حافظ، سعدی، انوری اور خاقانی اور تیسری طرف محمود غزنوی، نادرشاہ، اکبراعظم اور جہانگیر ہیں۔ اور علاوہ استاد ذوق کے کوئی ایسا نہیں جس سے قریب کا کوئی تعلق رہا ہو لیکن ہر کردار کی نقش گری میں آزاد نے یکساں مہارت کا ثبوت دیا ہے۔

آزاد کے بعد عبدالحلیم شرر نے "سیر رجال و نسواں" اور بعض دوسری تحریروں میں خاکہ نگاری کے نمونے پیش کیے۔ جزئیات نگاری، شخصیات کے تنوع، غیر اہم شخصیات پر قلم اٹھانے اور نسوانی کرداروں کی پیش کش میں شرر آزاد سے مختلف اور ممتاز ہیں۔ ان کے خاکوں کو ہم واقعاتی خاکوں کے ذیل میں رکھ سکتے ہیں کیونکہ ان میں واقعات کے بیان پر زیادہ زور ملتا ہے لیکن ان خاکوں کا اسلوب شرر کے عام اسلوب کی طرح شگفتہ نہیں ہے۔ اسی طرح مرزا محمد ہادی رسوا کی کتاب "وضع داران لکھنؤ" میں بھی لکھنؤ کی نمائندہ شخصیات کے خاکے ملتے ہیں۔ رسوا کے بعد خواجہ حسن نظامی نے دلّی کی اکثر بڑی شخصیتوں کے خاکے لکھے۔ ان خاکوں کے علاوہ "محرم نامہ" میں انھوں نے کربلا کے واقعات کے ذیل میں اصحاب کربلا کی جو تصویریں کھینچی ہیں وہ بھی ان کی خاکہ نگاری کا اچھا نمونہ ہیں۔

باقاعدہ ایک صنف کے طور پر اردو میں خاکہ نگاری کا آغاز مرزا فرحت اللہ بیگ کے خاکہ "نذیر احمد کی کہانی" (۱۹۲۷) سے ہوتا ہے۔ ان کی دوسری تحریر جس میں ان کی خاکہ نگاری کے نمونے ملتے ہیں "دلی کا ایک یادگار مشاعرہ" ہے جو ۱۹۳۸ء میں شائع ہوا۔ ان کا تیسرا اہم خاکہ "ایک وصیت کی تعمیل" ہے جو ۱۹۲۹ء کے رسالہ اردو میں شائع ہوا۔ یہ وحیدالدین سلیم کا خاکہ ہے۔ ان تحریروں کے علاوہ لالہ سری رام، یاد ایام، عشرت فانی، العظمۃ اللہ، خواجہ بدرالدین عرف خواجہ امان مرحوم، حکیم آغا جان عیش اور نواب عبدالرحمٰن خاں احسان وغیرہ عناوین کے بھی انھوں نے خاکے لکھے۔ لیکن اس پورے سرمائے میں نذیر احمد اور وحیدالدین سلیم کے خاکے ہی اردو میں خاکہ نگاری کا مثالی نمونہ قرار دیے جاسکتے ہیں۔ ان خاکوں میں فرحت اللہ بیگ نے اپنے موضوع کی شخصیت کا پوری طرح احاطہ کرلیا ہے اور وہ بھی اس طرح کہ تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ وحیدالدین سلیم تہبند لپیٹے کھرّے تخت پر لیٹے تخفوں میں آئی ہوئی مٹھائی کے لفافوں کو ٹھیک کرکے ان پر مضمون لکھتے ہوئے ہماری آنکھوں کے سامنے نظر آنے لگتے ہیں۔ اسی طرح نذیر احمد جون جولائی کی گرمی میں دوپہر کے وقت اور دسمبر جنوری کی سردی میں فجر کے وقت مرزا فرحت اور دانی کو پڑھاتے، سود پر روپیہ لگاتے، ایک دوکان سے دوسری دوکان جاکر رقمیں وصول کرتے نظر آنے لگتے ہیں۔ ان کی تمام علمیت اور فضیلت کے ساتھ سود کا کاروبار ان کے تئیں ہمیں متنفر نہیں کرتا بلکہ ان کی شخصیت کی دلکشی میں اضافہ کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ معروضیت اتنی ہے کہ فنکار نے اپنے موضوع کی کسی خوبی یا خامی کو چھپانے کی کوشش نہیں کی ہے۔ ہر چیز نک سک سے درست اپنی جگہ موجود ہے۔ سیرت، کردار، شکل و شباہت، عادات و اطوار، حلیہ، لباس، ساری چیزیں ان خاکوں میں آگئی ہیں۔

فرحت اللہ بیگ کے بعد مولوی عبدالحق کے خاکے خاص طور سے اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کی کتاب "چند ہم عصر" میں ۲۴ خاکے شامل ہیں جن میں ایک سے ایک اہم شخصیتیں ہیں۔ سید محمود ہیں، مولوی چراغ علی ہیں،

وحیدالدین سلیم ہیں، محسن الملک ہیں، مولانا محمد علی ہیں، حالی ہیں، اور اسی طرح کی اور دوسری اہم شخصیات ہیں لیکن ان کے جو خاکے سب سے کامیاب اور مشہور ہیں وہ نام دیومالی اور نور خاں ہیں۔ دونوں بہت معمولی حیثیت کے لوگ ہیں لیکن عبدالحق نے جس طرح ان کی تصویر بنائی ہے وہ پڑھنے والے کے ذہن میں پیوست ہو جاتی ہے۔ نام دیومالی اپنے پودوں سے اپنے بچوں کی طرح محبت کرتا ہوا، ان کی تراش خراش کرتا ہوا، ایک دو قدم پیچھے ہٹ کر دیکھتا پھر کاٹ چھانٹ کرتا، کبھی قاری کے حافظے سے محو نہیں ہوتا۔ عبدالحق کے دوسرے خاکوں میں عام طور سے سوانحی حالات اور متعلقہ شخصیت کے کارناموں کا ذکر ملتا ہے جس کی وجہ سے وہ قاری کو متاثر نہیں کرتے، معلومات ضرور فراہم کرتے ہیں۔ ان کے خاکوں کی خاص خوبی سبق آموزی ہے۔ چنانچہ خود لکھتے ہیں:

> "لوگ بادشاہوں اور امیروں کے قصیدے اور مرثیے لکھتے ہیں۔ نامور مشہور لوگوں کے حالات قلمبند کرتے ہیں، میں ایک غریب سپاہی کا حال لکھتا ہوں اس خیال سے کہ شاید کوئی پڑھے اور سمجھے کہ دولتمندوں، امیروں اور بڑے لوگوں ہی کے حالات لکھنے اور پڑھنے کے قابل نہیں ہوتے بلکہ غریبوں میں بھی بہت سے ایسے ہوتے ہیں کہ ان کی زندگی ہمارے لیے سبق آموز ہو سکتی ہے"۔

مولوی عبدالحق کے معاصرین میں ہی رشید احمد صدیقی نے بھی بکثرت خاکے لکھے۔ "گنجہائے گرانمایہ، ہم نفسان رفتہ، ہمارے ذاکر صاحب" اور بعض دوسری متفرق تحریریں جن میں اقبال سہیل کا خاکہ خاص طور سے اہم ہے اور اردو خاکہ نگاری کو ان کی دین ہے۔ "گنجہائے گرانمایہ" میں سولہ خاکے شامل ہیں جو بالترتیب مولانا محمد علی، ڈاکٹر مختار احمد انصاری، مولانا سید سلیمان اشرف، مولانا ابوبکر محمد شیث فاروقی، اصغر حسین گونڈوی، محمد ایوب عباسی، ڈاکٹر سر محمد اقبال، مولانا احسن مارہروی، سید محفوظ علی بدایونی، سید نصیرالدین علوی، سید سجاد حیدر یلدرم، سر شاہ سلیمان، شیخ حسن عبداللہ، جگر مرادآبادی، بابائے اردو مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر سر ضیاء الدین احمد پر لکھے گئے ہیں۔ "ہم نفسان

رفتہ" میں چھ خاکے شامل ہیں جو بالترتیب شفیق الرحمٰن قدوائی، مولانا سید سلیمان ندوی، ڈاکٹر عبدالحق، نواب محمد اسماعیل خاں، مولانا ابوالکلام آزاد، پروفیسر احمد شاہ پطرس بخاری اور کندن کے ہیں۔ "ہمارے ذاکر صاحب" میں ڈاکٹر ذاکر حسین کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان خاکوں میں جو چیز خاص طور سے اہمیت رکھتی ہے وہ شرافت، وضع داری اور معقولیت کا رشید صاحب کا اپنا معیار ہے۔ چنانچہ انھوں نے خود لکھا ہے:

> "میں دوست کے سقائم و فضائل پر مرتا ہوں نہ کہ اس کے اقتدار و اختیار پر اس لیے کہ اثر و اقتدار حاصل کرنے کے بہت سے ذرائع ہیں یا جن کو سخت مذموم طریقوں سے بھی حاصل کیا جاسکتا ہے یا جن کے حصول میں محض اتفاق کو دخل ہوسکتا ہے لیکن فضائل نفس وہ نعمت ہے جو صرف خدا کے برگزیدہ بندوں کو ملتی ہے"۔

آغا حیدر حسن دہلوی کے خاکوں کا مجموعہ "پس پردہ" دہلی کی ٹکسالی زبان اور عورتوں کے محاورے اور روزمرہ پر بے پناہ قدرت کی وجہ سے یادگار ہے۔ انھوں نے دہلوی تہذیب اور اس کی نمائندگی کرنے والے افراد کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اسی طرح مولانا عبدالرزاق کانپوری کی کتاب "یادایام" بھی بڑی حد تک ماضی کی یادوں پر مشتمل ہے۔ اس میں جن شخصیات کا ذکر ہے وہ سر سید احمد خاں، علامہ شبلی، اکبر حسین اکبر الہ آبادی، جسٹس سید امیر علی، نواب محسن الملک، منشی ذکاء اللہ، مولانا محمد حسین آزاد، ڈاکٹر نذیر احمد، مولانا الطاف حسین حالی، مولانا عبدالحلیم شرر، مولانا وحیدالدین سلیم، جسٹس سید محمود اور خان بہادر ناصر علی ہیں۔ ان میں خاکوں سے زیادہ یادوں کا رنگ ہے لیکن شخصیات اور واقعات کی اہمیت کے پیش نظر انھیں واقعاتی خاکوں کے ذیل میں رکھا جاسکتا ہے۔ ۱۹۵۶ء میں عبدالماجد دریابادی کا طویل خاکہ "محمد علی" شائع ہوا جس نے بعض نئے مباحث کو راہ دی یعنی خاکہ کو کتنا طویل ہونا چاہیے کتنا نہیں؟ اس خاکہ کے علاوہ عبدالماجد دریابادی کے بقیہ تمام خاکے خواہ وہ مہدی افادی پر ہو یا اکبر الہ آبادی پر یا شبلی نعمانی پر سب ایک ہی نوعیت کے ہیں جو اپنے

اسلوب کی دلکشی اور کاٹ کی وجہ سے یاد رکھے جائیں گے۔ خواجہ غلام السیدین کے سترہ خاکوں کا مجموعہ "آندھی میں چراغ" کے نام سے شائع ہوا جس میں گاندھی جی، جواہر لال نہرو، ڈاکٹر ذاکر حسین، علامہ اقبال، راس مسعود، خواجہ غلام الثقلین، مجبائی خاتون اور سیدہ خاتون کے نام خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ اس سلسلہ کی ایک قدرے مختلف کتاب ۱۹۴۳ء میں بشیر احمد ہاشمی کی "گفت و شنید" شائع ہوئی جس میں مختلف پیشہ وروں کے مضحک خاکے پیش کیے گئے۔ ان خاکوں کے موضوعات منشی جی، بیرا، شاعر، ہیڈ ماسٹر وغیرہ ہیں۔ ۱۹۳۸ء میں خواجہ محمد شفیع دہلوی کی کتاب "دلّی کا سنبھالا" شائع ہوئی جس میں انھوں نے پرانی دلّی کے مختلف کرداروں کی جیتی جاگتی تصویریں پیش کیں۔ اس میں جہاں ایک طرف علما و فضلا ہیں وہیں رند او باش اور زاہد و پرہیز گار بھی۔

پرانی نسل کے ان لکھنے والوں کے علاوہ نئی نسل کے جن فنکاروں نے خاکہ کی صنف میں طبع آزمائی کی اور کچھ قابل ذکر تحریریں پیش کیں وہ عصمت چغتائی، سعادت حسن منٹو، اشرف صبوحی، دیوان سنگھ مفتون، شوکت تھانوی، مالک رام، اعجاز حسین، چراغ حسن حسرت، تمکین کاظمی، غلام احمد فرقت کاکوروی، رئیس احمد جعفری، محمد طفیل، عبدالمجید سالک، ضیاء الدین احمد برنی، شاہد احمد دہلوی، علی جواد زیدی، معین الدین دردائی، الطاف حسین قریشی، نریش کمار شاد، ممتاز مفتی، ضمیر جعفری، مرزا ادیب، احمد ندیم قاسمی اور چوہدری ابوالفضل صدیقی وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔

یوں تو عصمت چغتائی کے افسانوی ادب کے کئی شہپاروں کو خاکہ کے ذیل میں رکھا جاسکتا ہے لیکن ان کی جو دو تحریریں خاکہ کی حیثیت سے مشہور ہوئیں وہ ان کے بھائی مرزا عظیم بیگ چغتائی کا خاکہ "دوزخی" اور مجاز کا خاکہ ہے۔ دونوں فن پارے ایک المیہ شان رکھتے ہیں۔ کیسی ذہانت اور کیسی تباہی! مجاز کے خاکہ میں جذباتیت زیادہ ہے جبکہ عظیم بیگ چغتائی کے خاکہ میں ہمدردی، معروضیت اور نفسیاتی تجزیہ ایک دوسرے سے گھل مل گئے ہیں۔ عصمت چغتائی کے برعکس سعادت حسن منٹو نے اچھی خاصی تعداد میں خاکے لکھے۔ ان کے

خاکوں کے تین مجموعے "گنجے فرشتے"، "لاؤڈ اسپیکر" اور "فلمی شخصیتیں" بالترتیب ۱۹۵۲ء، ۱۹۵۵ء اور ۱۹۵۶ء میں شائع ہوئے۔ یہ خاکے پری چہرہ نسیم بانو، شیام، مرلی کی دھن، تین گویے، قائد اعظم، آغا حشر، اختر شیرانی، باری صاحب، عصمت چغتائی، اشوک کمار، نرگس، بابوراؤ پٹیل، میراجی، دیوان سنگھ مفتوں، چراغ حسن حسرت، نور جہاں، ستارہ وغیرہ ہیں۔ ان خاکوں کی کامیابی کا اندازہ اس بات سے ہوتا ہے کہ یہ خاکے سے زیادہ کردار کے افسانے معلوم ہوتے ہیں۔ فنکار خود کسی کو اچھا یا برا نہیں کہتا۔ وہ زندگی کی تلخیوں کو بڑی جرأت سے اجاگر کرتا اور شخصیت کے ہر پہلو کا تجزیہ کرکے قاری کے سامنے پیش کردیتا ہے۔ منٹو کے خاکے بھی ان کے افسانوں کی طرح ہی پاورفل ہیں اور قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔ جہاں تک اشرف صبوحی کے خاکوں کا تعلق ہے وہ اس اعتبار سے بہت اہم ہیں کہ ان سے اردو کی اشرافیائی تہذیب پرزد پڑتی ہے۔ یہ خاکے کسی بڑی اور نمایاں شخصیت پر نہیں لکھے گئے۔ اس کے نمایاں کردار گھمّی کبابی، مٹھو بھٹیارا، ملن نائی جیسے عام لوگ ہیں جو دلی کی تہذیب کی تشکیل و تعمیر میں کسی سے کم حصہ نہیں لیتے۔ وضعداری، شائستگی اور ہنرمندی، پوری تہذیب کی طرح ان کے وجود کا بھی حصہ ہے۔ یہ سب اپنے اپنے انداز کے نرالے لوگ ہیں جو "دلّی کی چند عجیب ہستیاں" کی تعمیر کرتے ہیں۔ صبوحی کے ان خاکوں سے ملتے جلتے مرزا محمود بیگ کے خاکے ہیں جن میں بی مرادن، دھوبن، ڈومنی، کاچھن اور کہارن وغیرہ کے خاکے پیش کیے گئے ہیں۔ یہ بھی دہلی کی مخصوص تہذیب کو پیش کرتے ہیں۔ دیوان سنگھ مفتوں کے خاکوں کا مجموعہ "ناقابل فراموش" مفتون کے ان کالموں کا مجموعہ ہے جو وہ ہفتہ وار ریاست میں لکھتے تھے۔ یہ خاکے مفتون کی حق گوئی اور بے باکی دونوں کا نمونہ ہیں۔ وہ کسی شخصیت کا کوئی خوشگوار یا ناخوشگوار پہلو پیش کرنے میں تکلف سے کام نہیں لیتے۔ ان کے برعکس شوکت تھانوی کے خاکے ہیں جن میں انھوں نے ہر تلخی کو مزاح کی شیرینی میں لپیٹ دیا ہے۔ ان کے خاکوں کے تین مجموعے "شیش محل"، "قاعدہ بے قاعدہ" اور "نورتن" ہیں۔ انھوں نے جن شخصیتوں

کے خاکے لکھے ہیں وہ شبیر حسن خاں جوش ملیح آبادی، ساغر نظامی، روش صدیقی، تبسم نظامی، جالب دہلوی اور رفیع احمد خاں وغیرہ ہیں۔ شوکت تھانوی کی طرح ہی فکر تونسوی کے خاکوں میں بھی طنز و مزاح کا عنصر حاوی نظر آتا ہے۔ ان کے خاکوں کا مجموعہ "خدوخال" کے نام سے سامنے آیا۔ اس میں نو خاکے ہیں۔ پہلا خاکہ خود مصنف کا ہے۔ اس کے علاوہ جو خاکے اس کتاب میں شامل ہیں وہ باری، احمد ندیم قاسمی، کنہیا لال کپور، بلونت سنگھ، مخمور جالندھری، ساحر لدھیانوی، تاجور سامری اور عبدالمتین عارف کے خاکے ہیں۔ یہ خاکے بھی شخصیت کی خوبیوں اور خامیوں دونوں کو پیش کرتے ہیں بلکہ اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگر ان شخصیات میں ان خوبیوں کے ساتھ یہ خامیاں نہ ہوتیں تو یہ شخصیات مکمل ہی نہ ہو پاتیں۔ مشہور ماہر غالبیات مالک رام نے بھی اردو کو کچھ اچھے خاکے دیے۔ ان کے خاکوں میں غالب، نواب صدر یار جنگ، نواب سائل دہلوی، سید سلیمان ندوی اور برج موہن دتاتریہ کیفی کے خاکے خاص طور سے اہم ہیں۔ غالب کے خاکہ میں انھوں نے غالب اور ان کے معاصرین کی تحریروں کا مطالعہ کر کے ان تحریروں کی روشنی میں غالب کی چلتی پھرتی تصویر پیش کی ہے۔ ان کے ان خاکوں کا مجموعہ "وہ صورتیں الٰہی" کے نام سے شائع ہوا۔ ڈاکٹر اعجاز حسین نے چوالس مختصر خاکوں کا مجموعہ "ملک ادب کے شہزادے" کے نام سے شائع کیا۔ اس میں جن شخصیتوں پر انھوں نے قلم اٹھایا ہے وہ احسان دانش، اصغر گونڈوی، جاں نثار اختر، بسمل، غلام ربانی تاباں، ثاقب لکھنوی، جوش ملیح آبادی، معین احسن جذبی، جلیل قدوائی، حفیظ جالندھری، خمار بارہ بنکوی، راہی معصوم رضا، روش صدیقی، سائل دہلوی، سلام مچھلی شہری، صفی لکھنوی، علی سردار جعفری، عرش ملسیانی، فراق گورکھپوری، مجاز لکھنوی، مجروح سلطان پوری، مظفر شاہ جہاں پوری، اور علی جواد زیدی وغیرہ ہیں۔ چراغ حسن حسرت کی کتاب "مردم دیدہ" تمکین کاظمی کا مضمون "حیدر آباد کی چند شخصیتیں" (مطبوعہ شخصیات نمبر نقوش لاہور) غلام احمد فرقت کاکوروی کا مجموعہ "صید و ہدف" رئیس احمد جعفری کی کتاب "دید و شنید" عبدالمجید سالک کی کتاب

"یاران کہن" ضیاء الدین احمد برنی کی "عظمت رفتہ" شورش کاشمیری کی "چہرے" شاہد احمد دہلوی کی "گنجینۂ گوہر" علی جواد زیدی کی "آپ سے ملیے" معین الدین دردائی کی "جلوے" الطاف حسین قریشی کی "ملاقاتیں" اور نریش کمار شاد کی "جان پہچان" بھی اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔ محمد طفیل کے خاکوں کے پانچ مجموعے سامنے آئے جن کے نام بالترتیب (۱) صاحب، (۲) جناب، (۳) آپ، (۴) مکرم، (۵) معظم ہیں۔ "صاحب" میں منٹو، احمد ندیم قاسمی، شوکت تھانوی، جگر مرادآبادی، عابد اور احسان کے خاکے ہیں۔ دوسرے مجموعوں میں انھوں نے جن شخصیات کو اپنے خاکوں کا موضوع بنایا ہے وہ نیاز فتح پوری، جوش ملیح آبادی، اختر اورینوی، کرشن چندر، مصطفیٰ زیدی، شاہد احمد دہلوی، حکیم یوسف علی وغیرہ ہیں۔ مرزا ادیب کے مجموعہ "ناخن کا قرض" میں ماضی کی دلکش یادیں خاکوں کی صورت میں محفوظ ہوگئی ہیں۔ یہ یادیں جن حوالوں سے آئی ہیں وہ اختر شیرانی، شبلی بی کام، مولانا تاجور، سراج الدین نظامی، مرزا محمود سرحدی، مصطفیٰ زیدی، مولانا صلاح الدین احمد اور ابن انشا کی شخصیتیں ہیں۔ ممتاز مفتی کے خاکے اس اعتبار سے اہم ہیں کہ اپنے افسانوں کی طرح خاکوں میں بھی وہ شخصیت کے اندرون میں جھانکنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ شخصیتیں جن کے باطن کو انھوں نے اپنے خاکہ کے ذریعے ظاہر بنایا ہے، اشفاق احمد، پروین عاطف، بانو قدسیہ، قدرت اللہ شہاب اور عکس مفتی ہیں۔ احمد ندیم قاسمی نے بھی محمد خالد اختر، محمد طفیل اور موجد کے خاکے لکھے جو ان کے فلسفۂ حیات کے ترجمان ہیں۔ وزیر آغا نے صلاح الدین احمد، راجہ مہدی علی خاں، حمید احمد خاں اور مجید امجد کے خاکے لکھے۔ عارف عبدالمتین کے خاکوں میں احمد ندیم قاسمی، عرش صدیقی، اعجاز فاروقی، اور مولانا صلاح الدین احمد کے خاکے اہم ہیں۔ چوہدری ابوالفضل صدیقی نے بھی سلطان حیدر جوش، ممتاز شیریں اور شاہد احمد دہلوی کے دلچسپ خاکے لکھے۔

ان کے علاوہ کنور مہندر سنگھ بیدی سحر کی تخلیق "تربھون ناتھ زتشی" واصف دہلوی کی تخلیق "آغا طاہر دہلوی" بیگم انیس قدوائی کی تخلیق "مردولا سارا

بھائی" بیگم حمیدہ سلطان کی تخلیق "زلیخا بیگم" بیگم صالحہ عابد حسین کی "شفیق و صدیقہ قدوائی" خواجہ احمد فاروقی کی "مرزا نوشہ تھا اور دلّی برات" خلیق انجم کی "استاد رساد دہلوی" نثار احمد فاروقی کی "بسمل سعیدی ٹونکی" خواجہ حسن نظامی ثانی کی "مرزا سہراب شاہ مخّی" اسلم پرویز کی "چچی" سید ضمیر حسن دہلوی کی "انگنا کہار" صغرا مہدی کی "ڈاکٹر عابد حسین" سراج انور کی "مولانا سمیع اللہ" راج نرائن راز کی "اسم با مسمّٰی پرکاش پنڈت" عوض سعید کی "شہریار" نورالحسن نقوی کی "روشنی کا سفر" شمیم حنفی کی "سرور صاحب" انتظار حسین کی "عسکری صاحب "جمیل الدین عالی کی "سائل دہلوی" اسلم فرخی کی "رقص کرنے والا بگولا"، نور علیٰ نور" اور "لذت آشنائے تلخیِ دوراں" آل احمد سرور کی "رشید احمد صدیقی" نیر مسعود کی "کیسری کشور، انیس قدوائی، چوہدری محمد علی ردولوی" بھی یاد رکھنے کے قابل ہیں۔ لیکن اس دوران جن دو لوگوں نے خاص طور سے اس صنف میں اپنے قلم کے جوہر دکھائے وہ مجتبیٰ حسین اور انور ظہیر خاں ہیں۔ مجتبیٰ حسین کے خاکوں کے تین مجموعے "آدمی نامہ"، "سو ہے وہ بھی آدمی" اور "چہرہ در چہرہ" سامنے آچکے ہیں۔ انور ظہیر خاں کے خاکوں کا مجموعہ بھی "مت سہل ہمیں جانو" کے نام سے حال ہی میں سامنے آیا ہے جس میں انھوں نے سات ادبی شخصیات کو اپنے خاکوں کا موضوع بنایا ہے۔ یہ سلسلہ جاری ہے اور نئے سے نئے لکھنے والے اس صنف میں طبع آزمائی کررہے اور اپنی تخلیقی ذہانت کے نمونے پیش کررہے ہیں۔

ایس. اے. رحمٰن

بیسویں صدی میں بچوں کا ادب

بچے قوم کا اثاثہ ہوتے ہیں۔ ملک کا مستقبل ہوتے ہیں۔ آج کے بچے آنے والی کل کے شہری ہیں۔ انھیں میں ملک کی باگ ڈور سنبھالنے والے بھی ہیں اور وہ بھی جو ملک کو خود کفالت اور ترقی کے مختلف میدانوں میں آگے لے جائیں گے۔ کوئی سائنس کے میدان میں اپنی راہیں بنائے گا تو کوئی علم و ادب کے راستوں پر چلے گا۔ کوئی ملک کی اقتصادیات پر توجہ دے گا تو دوسرا زرعی منصوبوں پر کام کرے گا۔ غرض عملی زندگی کا کوئی شعبہ ایسا نہیں ہوگا جس میں آج کے بچے اچھے شہری بن کر حصہ نہ لیں گے۔ وکیل، ڈاکٹر، انجینیر اور تاجر، ان میں سے ہوں گے تو اساتذہ، نیتا اور افسران اعلیٰ بھی ان ہی میں سے ہوں گے۔ فنونِ لطیفہ میں دلچسپی لینے اور فن کی جوت جگانے والے ان میں سے ہوں گے تو روحانی رہنمائی کے لیے پنڈت، ملا، پادری اور صوفی سنت بھی ان ہی میں سے ابھریں گے۔

اچھی دنیا کی تشکیل کے لیے ضروری ہے کہ بچوں کو ابتدا سے ہی ایسی تربیت دی جائے کہ وہ اچھے شہری بن کر اپنی صلاحیتوں سے ملک و قوم کو فائدہ پہنچائیں۔ بچوں کی تربیت کی پہلی سیڑھی ماں کی گود ہوتی ہے۔ ماں کی گود سے ہی بچہ غوں غاں سے شروع ہو کر باقاعدہ بولنا شروع کرتا ہے۔ آس پاس کی چیزوں کو پہچاننے لگتا ہے اور دور نزدیک کے رشتہ داروں کی بھی شناخت اسے

ہو جاتی ہے۔ ماں کی گود سے ہی بچے کو یہ سیکھ ملتی ہے کہ کیا اچھا ہے کیا برا۔ سچ کیا ہے اور جھوٹ کیا۔ جیسے جیسے وہ بڑا ہوتا ہے اس کی کارکردگی کا دائرہ بھی پھیلتا جاتا ہے۔ وہ ماں باپ بہن بھائی کی قربت سے نکل کر دوسرے رشتہ داروں تک پہنچتا ہے۔ رشتوں کو پہچاننا شروع کرتا ہے۔ یہی عمر ہوتی ہے جہاں سے تعلیم کی اہمیت شروع ہوتی ہے۔ پوت کے پاؤں پالنے میں ہی نظر آجاتے ہیں یعنی یہ وہ عمر ہوتی ہے جس میں بچوں کے رجحان کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ دیکھا جاسکتا ہے کہ بچے کا جھکاؤ کس طرف ہے۔ کھیل کود ہو یا آپسی بات چیت، اچھے اور ذمہ دار ماں باپ اپنے بچے کے ہر رویہ پر نظر رکھتے ہیں اور اس کی صلاحیتوں کے مطابق بچے کی پرورش کرتے ہیں۔ پرورش کے دوران بچے پر جہاں گھریلو اور آس پاس کے ماحول کا اثر پڑتا ہے وہیں پڑھائی لکھائی بھی بچہ کی تربیت میں کام آتی ہے۔ پڑھنے کا شوق ایک منفرد صلاحیت ہے۔ مطالعہ سے ذہن کو روشنی ملتی ہے اور پڑھنے لکھنے سے دلچسپی رکھنے والا بچہ اپنی زندگی کی راہوں کا تعین کرنے کے لیے خود بہتر فیصلے کرسکتا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ بچوں کو شروع ہی سے اچھے ادب کے مطالعہ کا موقعہ ملے۔

زندگی کی شروعات میں بچے کا ماحول اور دائرہ کار بہت محدود ہوتا ہے لیکن اپنے آس پاس لوگوں کو بولتے بات کرتے دیکھ کر نہ صرف وہ لفظوں کو پہچانتا ہے بلکہ ان کی معنویت بھی سمجھنے لگتا ہے کہ کون سا لفظ کس چیز یا کس شخص کے لیے ہے۔ لوریاں بھی اس کے الفاظ کا ذخیرہ بڑھاتی ہیں اور گھر میں بار بار سنی اور سنائی جانے والی کہانیاں گویا اس کی تعلیمی زندگی کی بنیاد ہوتی ہیں کیونکہ

"Stories which children enjoyed, were told by words of mouth for countless generations."

— (Britannica Junior Encyclopaedia, Part II)

نانی دادی اور دوسرے عزیز و اقارب سے سنی یہ کہانیاں اسے نہ صرف اچھے برے کی پہچان کراتی ہیں بلکہ اس کی ذہنی تربیت کی اساس بھی بنتی ہیں۔ جیسے جیسے بچہ بڑا ہوتا ہے کہانیوں میں اس کی دلچسپی بڑھتی جاتی ہے اور جب وہ

تھوڑا بہت بھی پڑھنا لکھنا سیکھ لیتا ہے تو بچوں کے لیے خصوصی طور پر شائع ہونے والے لٹریچر میں اس کی دلچسپی بڑھتی جاتی ہے اور وہ ہر اس تحریر کو پڑھنے میں دلچسپی لیتا ہے جو اس کی نظر سے گزرتی ہے۔ اس طرح وہ بچپن میں ہی اس ادب سے بھی آشنا ہونے لگتا ہے جو بالغوں اور ذہنی طور پر بچوں سے بہتر لوگوں کے لیے تخلیق کیا جاتا ہے۔ کولمبیا انسائیکلوپیڈیا میں بچوں کے ادب کی وضاحت میں کہا گیا ہے:

> "The earliest what came to be regarded as children's literature was first meant for adults. Among this ancient body of oral literature were myths and legends created to explain the natural phenomena of night and day and the changing seasons."

اور دیکھا جائے تو ہماری روایتی اور کہی اور سنی جانے والی کہانیوں میں بھی یہی سب کچھ ہوتا ہے۔ بچوں کے لیے شعری اور نثری ادب کا جائزہ لیتے ہوئے عبداللہ ولی بخش قادری بھی اپنے مضمون ''حصول آزادی کے بعد بچوں کے لیے شعری و نثری ادب — ایک جائزہ'' مشمولہ 'آزادی کے بعد اردو زبان و ادب' میں یہی کہتے ہیں کہ:

> '' بچوں کے ادب کا اطلاق صرف ان کتابوں اور تحریروں پر ہی نہیں ہوتا جو کہ خاص طور کے بچوں کے لیے معرض وجود میں آئیں بلکہ ان میں وہ تمام نظم و نثر شامل ہوتی ہیں جو کہ بچوں کے لیے موزوں قرار پائیں اور اپنے اندر ادبی شان رکھتی ہوں۔ سچ تو یہ ہے کہ بے شمار لوک کتھائیں، حکایتیں، قصے، داستانیں اور دیوپریوں کی دنیائے طلسمات کے واقعات، لوریاں اور گیت کسی بھی زبان کے ادبی سرمائے کے ایک اہم جزو کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن اس جزو کا بہت ہی قلیل حصہ بچوں کے لیے خاص طور پر تخلیق کیا ہوا قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس طرح وہ نگارشات جو بچوں کے نام پر جنم لیتی ہیں، ان میں کم ہی بچوں کے ادب میں مقام حاصل کرپاتی ہیں''۔

Britannica Junior Encyclopaedia (جلد چہارم) میں بچوں کے

ادب کی وضاحت اس طرح کی گئی ہے:

"By Children Literature is meant three kinds of writing, important in the lives of young people as they grow up. In the first place the term includes all of the different kinds of stories, written especially for boys and girls ... seondly, it refers to traditional or folk literature, the collection of fairy tales. Finally, it includes the books written for adults which children have claimed as their own."

نثر و نظم میں ایج گروپ کے مطابق ادب تخلیق کرنے والے بچوں کے معروف ادیب و شاعر شفیع الدین نیر نے جامعہ ملیہ میں منعقد سمینار "اردو میں بچوں کا ادب" میں کہا تھا:

"بچوں کے ادب سے مراد نظم و نثر کا وہ ذخیرہ ہے جو خاص طور پر بچوں کے لیے لکھا گیا ہو یا اپنی معنویت اور افادیت کے اعتبار سے بچوں کے لیے موزوں ہو یا یوں سمجھیے کہ جو ادب چار یا پانچ سال کی عمر سے تیرہ چودہ برس تک کے بچوں کے لیے مخصوص ہو، اسے ہم بچوں کے ادب سے تعبیر کرتے ہیں۔ بلاشبہ بچوں کے ادب کو بھی ان اقدار اور خصوصیات کا حامل ہونا چاہیے جو کسی بھی زبان کی نظم و نثر کو ادب کا درجہ بخشتی ہیں۔ ان تحریروں میں خیال کی رفعت، جذبہ کی صداقت، زبان کی لطافت اور بیان کا حسن شامل ہیں"۔ (خوشحال زیدی)

اردو میں بچوں کے ادب کی شروعات بہت پہلے ہوگئی تھی۔ اگرچہ ۱۸۸۰ سے پہلے کے زمانے کو بچوں کے ادب کے لیے باقاعدہ تخلیقی دور نہیں کہا جاسکتا لیکن جستہ جستہ نمونے ملتے ہیں۔ جیسے ڈپٹی نذیر احمد نے اپنے بچوں کی تعلیم و تربیت کے لیے "چند پند" لکھی تو مرزا غالب کا "قادر نامہ" کا شمار بچوں کے ادب میں ہی کیا جاتا ہے۔ اور سب سے پہلے تو امیر خسرو کا نام آتا ہے جن کی پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں تو آج کے لوگوں میں بھی زبان زد ہیں اور وہ، جو اب تک پہنچنے کے لیے بچے بچیوں میں سوچنے سمجھنے کی صلاحیتوں کو ابھارتی ہیں۔ "خالق باری" کو بچوں کے لیے امیر خسرو کی خصوصی تصنیف کہا جاتا ہے۔ میر

تقی میر کے کلام میں بھی بچوں کے لیے نظمیں ملتی ہیں۔ موہنی بلی، مور نامہ، کھٹمل اور مچھر وغیرہ بچوں کے شعری ادب کا حصہ ہیں تو نظر اکبر آبادی کی گلہری کا بچہ، ریچھ کا بچہ اور ایسی ہی دوسری نظمیں ہیں جو بطور خاص بچوں کے تفنن طبع کے لیے کہی گئی ہیں۔ انشاء اللہ خاں انشا کی "رانی کیتکی کی کہانی" کا شمار بچوں کے ادب میں کیا جاسکتا ہے کیونکہ یہ ایک رانی کی کہانی ہے اور بچوں کو راجا رانی کی کہانیاں بہت پسند آتی ہیں اور اس کہانی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کہانی میں عربی، فارسی اور سنسکرت الفاظ کا استعمال بالکل نہیں کیا گیا ہے بلکہ آسان بول چال یعنی روزمرہ والی ہندستانی زبان میں اس کہانی کی تخلیق کی گئی ہے۔ انشاء اللہ خاں انشا کی یہ کہانی بچوں کے لیے سب سے پہلی نثری کہانی تو ہے ہی بلکہ ہندی اور اردو دونوں میں کہانی کی اولین کوشش انشاء اللہ خاں انشا کی اس تخلیق ہی کو قرار دیا جائے گا۔

بحیثیت مجموعی دیکھا جائے تو اردو میں بچوں کے لیے شعری اور نثری ادب کے بڑے خوبصورت نمونے موجود ہیں اور اس زبان میں صرف بچوں کے لیے لکھنے والے بھی موجود رہے ہیں اور ان قلم کاروں نے بھی بچوں کے ادب میں اضافہ کیا ہے جو زیادہ تر بڑوں کے لیے ہی لکھتے ہیں۔ شفیع الدین نیر نے بطور خاص بچوں کے لیے لکھا ہے تو کرشن چندر، عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر نے بھی بچوں کے ادب کے لیے کنٹری بیوٹ کیا ہے۔ پریم چند کی کہانی "عید گاہ" اگرچہ سنجیدہ اسلوب میں ہے مگر بچوں کے جذبوں، خواہشوں اور مسئلوں کے حوالے سے گویا بچوں کے لیے ہی لکھی گئی ہے۔ ہمارے قلم کاروں نے بچوں کے لیے خاص طور سے لکھا ہے کیونکہ بچوں کی تربیت کے لیے ایسے ادب کی ضرورت ہوتی ہے جو ان کی ذہنی صلاحیتوں کو ابھارنے کے ساتھ ساتھ ان کے جذبات کا بھی خیال رکھے۔ بچوں کے لیے ایسا ادب تخلیق کیا جانا چاہیے جس میں نصیحتیں براہ راست نہ ہوں بلکہ وہ بچوں میں ایسا شعور پیدا کرے کہ اچھے برے کی پہچان وہ خود کر سکیں۔

بچوں کے لیے ایسے ادب کی ضرورت ہوتی ہے جو زندگی کو بہتر

راہوں پر چلانے اور اسے سنوارنے میں ان کی مدد کرے۔ ان کی کردار سازی کرے۔ انھیں ملک کا اچھا شہری اور عالمی سطح پر انسانیت دوست بننے میں مدد کرے۔ بچوں کا ادب صرف وہی نہیں جو کہانیوں، ڈراموں کی صورت میں شایع ہوتا ہے اور جسے بچے خالی اوقات میں تفریح اور خوشی کے لیے پڑھتے ہیں بلکہ ان کی درسی کتب بھی بچوں کے ادب کا ہی حصہ ہوتی ہیں چونکہ وہ بچوں کی عمر کے پیش نظر ان کی ذہنی اور علمی صلاحیتوں کے مطابق تیار کی جاتی ہیں۔ بچوں کے ادب کی تخلیق یا درسی کتب کی تیاری ایک سرسری سا کام نہیں ہے۔ اس کے لیے خلوص، جذبہ اور ڈیووشن کی ضرورت ہوتی ہے۔ اچھا ادب اور اچھا نصاب وہی ہوتا ہے جو بچوں کی ذہنی تربیت کرے، ان کے شعور کو نکھارے اور اسے پروان چڑھائے اور ان کی عمر، ذہانت اور رویّوں کے مطابق بھی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ جب بچوں کے لیے خصوصیت سے لکھا جاتا ہے تو ان کی عمر یعنی ایج گروپ کے مطابق لٹریچر کی فراہمی کی جاتی ہے۔

بچوں کے ادب کی بڑی خوبی بچوں کے ذہن میں کیا، کیوں اور کیسے؟ ... جیسے سوالات پیدا کرنا ہے۔ تجسس بچے کی فطرت کا حصہ ہوتا ہے اس لیے بچوں کی فطرت کے مطابق ہی موضوعات کا انتخاب کرنا چاہیے۔ عابد سہیل نے اپنے مضمون 'اردو میں بچوں کا ادب' مطبوعہ ماہنامہ نیا دور، لکھنؤ (نومبر دسمبر ۱۹۷۹) بچوں کی متجسس فطرت کے بارے میں لکھا ہے: ”وہ لوریاں ہوں یا کہانیاں، نظمیں ہوں یا گیت، معلوماتی کتابیں ہوں یا چٹکلے، یہ حیرت و استعجاب ان میں کسی نہ کسی شکل میں ضرور موجود رہتا ہے۔ کہیں یہ جانوروں کی شکل اختیار کرتا ہے، کہیں دیو اور بھوت کی، کہیں جنوں کی، کہیں پریوں کی، کہیں بادشاہ کے بے پناہ خوبصورت دربار کی، جہاں بادشاہ کے تالی بجاتے ہی جو چیز وہ چاہتا ہے، حاضر ہو جاتی ہے۔ کہیں 'پنچ تنتر' کی کہانی چالاک خرگوش کی جس میں وہ ایک خونخوار شیر کو غصہ دلا کر اسے کنویں میں چھلانگ لگانے پر مجبور کر دیتا ہے۔ سچ پوچھیے تو بچوں کے ادب میں حیرت کا عنصر ہی بچوں کو اس سے جوڑتا ہے“۔ لیکن حیرت کا عنصر ہو یا دلچسپی کا، معلومات حاصل کرنے کا شوق ہو یا صرف مزہ

لینے کا، یہ سب کچھ بچوں کی عمر پر انحصار کرتا ہے اور مطالعہ سے رغبت درسی کتب کے ذریعہ ہی پیدا ہوتی ہے۔

ہماری اردو زبان میں شفیع الدین نیر، عبدالواحد سندھی اور دوسرے کئی قلمکاروں نے ایج گروپ متعین کرکے بچوں کی ذہنی بالیدگی اور جذباتی آسودگی کے لیے لکھا ہے۔ درسی کتابوں کی تیاری بھی اسی انداز میں کی جاتی ہے۔ شفیع الدین نیر کا ہی کہنا ہے:

"اردو میں بچوں کا ادب کئی روپ اور رنگوں میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ اس شق میں نصاب کی وہ کتابیں بھی ہیں جو بچوں کو سبقاً سبقاً پڑھائی جاتی ہیں۔ ان کی معلومات کے لیے بچوں کے رسالے ہیں۔ ان کے خالی وقت کی دلچسپ مصروفیات کے لیے مختصر مختصر کہانیاں، قصے، افسانے، ڈرامے اور اس طرح کے دوسرے مضامین ہیں"۔ (حوالہ ماسبق، خوشحال زیدی)

بچوں کے درس و تدریس میں نصابی کتابوں کی بہت اہمیت ہوتی ہے۔ ان نصابی کتابوں میں ہمارے قلمکاروں کی تخلیقات سے ہی نثر و نظم کے انتخابات شامل کیے جاتے ہیں اور یہ کتابیں بچوں کی عمر اور ان کے درجہ تعلیم کی ضرورتوں کے مطابق تیار کی جاتی ہیں۔ محمد حسین آزاد، اسماعیل میرٹھی، حامد اللہ افسر اور تلوک چند محروم وہ نام ہیں جو نصابی کتابوں سے شروع سے جڑے رہے ہیں اور شاید کوئی بھی اردو والا ایسا نہ ہوگا جس نے ان کی تخلیقات اپنی درسی کتابوں میں نہ پڑھی ہوں۔ درسی کتب کی ترتیب و تدوین کے تعلق سے بھی حامد اللہ افسر کا نام نمایاں ہے۔ ان کی مرتب کردہ 'قومی ادب' دو حصوں میں ہے اور ثانوی درجات کے نصاب کا حصہ رہی ہے۔ دوسرے قلمکاروں کے ساتھ اس کتاب میں مرتب کا مضمون 'ہمارا پہلا جشنِ آزادی' بھی شامل ہے۔

تعلیمی سلسلے کی شروعات کے ساتھ ہی درسی کتابوں کی تیاری بھی ایک مسلسل عمل ہے، لیکن جب سے نیشنل کونسل آف ایجوکیشنل ریسرچ اینڈ ٹریننگ (NCERT) نے اس ذمہ داری کو اٹھایا ہے، نصابی کتابوں کی تیاری میں ایک سائنسی ضبط آیا ہے۔ این. سی. ای. آر. ٹی. نے معیاری نصاب تشکیل دینے

اور اسکولوں کے تعلیمی نظام کو بہتر بنانے کے لیے کمیٹیاں قائم کیں۔ اس تعلق سے اردو زبان کے نصاب کی ازسرِ نو تدوین اور ترتیب کے لیے بھی ایک مرکزی کمیٹی کا قیام عمل میں آیا جس کی ذمہ داری پہلی جماعت سے بارھویں جماعت تک کے لیے موجودہ تعلیمی ضرورتوں کے مطابق اردو کی نصابی کتابیں تیار کرنا تھی۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ اس کمیٹی کے سربراہ مقرر ہوئے۔ گوپی چند نارنگ اردو ادب میں ایک ممتاز اور معتبر نام ہے۔ تحقیق و تنقید کے مرحلے ہوں یا لسانیاتی مطالعہ، پروفیسر نارنگ کا اپنا اسلوب ہے جو خشک سے خشک موضوعات کو بھی دل کشی عطا کرتا ہے۔ پروفیسر نارنگ ایک سربرآوردہ نقاد، ماہر لسانیات اور معتبر محقق ہیں اور انھوں نے تحقیق و تنقید کے تعلق سے جن موضوعات پر بھی کام کیا، وہ ان کے مطالعے اور منفرد اسلوب سے اردو ادب میں ریفرنس بن گئے ہیں۔ پروفیسر نارنگ کسی بھی موضوع یا ادبی مسئلے سے سرسری نہیں گزرتے بلکہ وہ ہر ادبی مسئلے اور موضوع کا گہری نظر سے جائزہ لیتے ہیں اور پھر جو رائے ظاہر کرتے ہیں تو وہ سند ہوتی ہے۔

اس نصابی کمیٹی کا چیرمین بننے کے بعد گوپی چند نارنگ نے ”سب سے پہلے اس بات کی ضرورت محسوس کی کہ کچھ رہنما اصول وضع کیے جائیں تاکہ نئی درسی کتب کو ان رہنما اصولوں کی روشنی میں زیادہ بہتر طور پر مرتب کیا جاسکے۔ ان نومرتبہ درسی کتابوں میں یہ خیال خاص طور پر ملحوظ رکھا گیا کہ انھیں تدریجی طور پر بچوں کی نفسیات، فطری تقاضوں، عمر کے مختلف مرحلوں اور مطلوبہ تعلیمی معیار کے مطابق وضع کیا جائے نیز یہ جذبہ بالخصوص کارفرما رہا کہ یہ کتابیں سیکولر مزاج کا آئینہ ہوں۔ ان کا متن ہر قسم کی تنگ نظری، عصبیت اور فرقہ آرائی سے پاک ہو۔ ان کے ذریعہ طلبا و طالبات میں اعلیٰ انسانی و اخلاقی قدروں کی ترسیل ہو۔ احترام انسانیت، اخوت و محبت، ہمدردی و خیر خواہی اور حب الوطنی کے لطیف احساسات کا فروغ ہو“۔ (اسکولوں کا اردو نصاب و درسی کتب اور پروفیسر گوپی چند نارنگ از ڈاکٹر محمد نفیس حسن مشمولہ ارمغان نارنگ)

20 ویں صدی کی آٹھویں دھائی میں شروع کیے گئے اس پروجیکٹ کے تحت اردو کی یہ بارہ نصابی کتابیں بڑے سائنٹفک انداز میں تیار کی گئی ہیں اور اپنے مطلوبہ معیار کے مطابق ترتیب و تالیف کے اس کام میں نارنگ صاحب نے ملک گیر سطح پر اسکول، کالج اور یونیورسٹی کے منتخب اساتذہ اردو اور ماہرین کا تعاون بھی حاصل کیا۔ ان ''درسی کتب کی ایک خاص بات یہ ہے کہ پہلی جماعت سے بارھویں جماعت کے نصاب پر مشتمل 'اردو کی نئی کتاب' میں زبان و ادب دونوں کا بتدریج حق ادا کرنے کی کوشش کی گئی ہے کیونکہ پہلی جماعت سے آٹھویں جماعت تک اصل مقصد زبان سکھانا ہے۔ نویں جماعت سے باقاعدہ طور پر ادب کا تعارف کرایا جاتا ہے جو بارھویں جماعت تک جاری رہتا ہے۔ ... ان کتابوں میں فرہنگ کا جو انداز اختیار کیا گیا ہے وہ بھی اپنی جگہ اہمیت رکھتا ہے۔ مشکل الفاظ اور ان کے معنی سے خاطر خواہ استفادہ کیا جاسکتا ہے۔ (فرہنگ میں) پہلے لفظ کے وہ معنی دیے گئے ہیں جو متن کی مناسبت سے ہیں اور پھر ساتھ ہی لغوی معنی بھی دیے گئے ہیں تاکہ طالب علم کے ذہن میں بیک وقت دونوں معنی رہیں ... بعض الفاظ کو اردو کا املا آسان بنانے کے خیال سے ان کتابوں میں جدید املا کی روشنی میں لکھا گیا ہے ... پہلی، دوسری اور دسویں کتاب بطور ماڈل گوپی چند نارنگ نے خود تیار کیں۔ پانچویں، گیارھویں اور بارھویں جامعہ ملیہ اسلامیہ کے رفقا کے ساتھ تالیف کیں، نویں کتاب شمس الرحمٰن فاروقی سے اور باقی این. سی. ای. آر. ٹی.، جامعہ ملیہ اسلامیہ اور علی گڑھ کے اساتذہ سے تیار کروائیں''۔ (اسکولوں کا اردو نصاب و درسی کتب اور پروفیسر گوپی چند نارنگ از ڈاکٹر محمد نفیس حسن مشمولہ ارمغان نارنگ)۔ گویا اسکول ایجوکیشن کے لیے ایک مکمل اور جامع نصاب تیار کرا دیا گیا ہے اور اسکول ہی سے زبان و ادب کی بنیادیں ہموار ہوتی ہیں۔ پروفیسر نارنگ کی سربراہی میں تیار کی جانے والی اردو کی ان نصابی کتابوں کی پذیرائی پاکستان میں بھی ہوئی ہے۔ خامہ بگوش (مشفق خواجہ) نے لکھا: ''ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے ظاہری اور باطنی کمالات کا احاطہ کرنا بہت مشکل ہے۔ ڈاکٹر نارنگ کے علمی و ادبی کارنامے

بے شمار ہیں۔ ہم صرف ایک تازہ ترین کارنامے کا ذکر کرتے ہیں جس کا تعلق اردو کی درسی کتابوں سے ہے۔ یہ کتابیں اپنے مواد اور پیش کش دونوں کے اعتبار سے نہایت عمدہ ہیں اور بلاخوف تردید کہا جاسکتا ہے کہ اس نوعیت کی خوبصورت اور خوب سیرت درسی کتابیں اردو زبان میں پہلی بار شائع ہوئی ہیں۔ ان میں ایسی منتخب تحریریں شامل کی گئی ہیں جن سے طالب علموں میں زبان و ادب کا صحیح ذوق پیدا ہوگا"۔ ("ڈاکٹر گوپی چند نارنگ: سخن در سخن" مشمولہ ارمغان نارنگ)

نصابی کتابوں کی اہمیت اس لیے ہوتی ہے کہ یہ بچوں کے ادب کا اہم ترین بلکہ بنیادی حصہ ہوتی ہیں۔ اچھی نصابی کتابیں بچوں میں مطالعہ کا ذوق پیدا کرتی ہیں اور وہ نصاب کے علاوہ دوسری کہانیوں اور شاعری سے بھی لطف اندوز ہونے لگتے ہیں۔ پروفیسر نارنگ نے اچھے درسی نصاب کی طرح ڈال دی ہے جو یقیناً جامد نہ ہوکر متحرک رہے گی اور وقت اور ضرورت کے مطابق اس کا جائزہ لے کر اسے خوب سے خوب تر بنایا جاتا رہے گا۔ یہ زبان کا سفر ہے اس میں قیام تو ہیں مگر اختتام نہیں ہے۔ درسی کتب کے ساتھ میں ترقی اردو بیورو کے "املا نامہ" کا بھی ذکر کروں گا جس کا شمار بچوں کے ادب میں تو نہیں کیا جاسکتا مگر بچوں کے ادب کی تخلیق میں اس کا رول بہت اہم ہوسکتا ہے۔ "املا نامہ" کے ذریعہ پروفیسر نارنگ نے پوری اردو دنیا میں الفاظ کے یکساں املا اور تلفظ کی شناخت کرائی ہے۔ بچوں کے ادب کی تخلیق میں بھی یہ "املا نامہ" ایک مددگار وسیلہ ہے۔ بقول عبدالماجد دریابادی: "فارسی سیکھنے والوں کے لیے جو اہمیت "آمدنامہ" کی ہے اور درس قرآن کے لیے "قاعدہ بغدادی" کی، اسی طرح اردو میں لکھنے پڑھنے والوں کے لیے اس "املانامہ" کی ہے"۔

صرف مذکورہ نصابی کتابیں ہی بچوں کے ادب میں نارنگ صاحب کا کنٹری بیوشن نہیں ہے بلکہ ان کتابوں سے بہت پہلے 20 ویں صدی کی ساتویں دھائی میں ہندو اساطیری ادب پر نیشنل بک ٹرسٹ کے لیے "پرانوں کی کہانیاں" اردو میں مرتب کی تھیں جو بچوں کے خصوصی سلسلۂ کتب "ڈاکٹر ذاکر حسین کی

یاد میں" شائع ہوئی تھی۔ اس کتاب میں پرانوں سے ۲۲ کہانیاں لی گئی ہیں جن میں "سمندر منتھن، نل دمینتی، ستیہ وان ساوتری، شوجی کا بیاہ، راجا دشرتھ اور کیکئی، لو اور کش، راجا ہریش چندر، بھسماسُر اور پرہلاد بھگت" جیسی مشہور کہانیاں شامل ہیں۔ ہندستانی دیومالا اور اساطیر کے ماخذ پر اردو میں یہ پہلی کتاب ہے جس کے مقدمہ میں نارنگ صاحب نے ہندستانی ادب میں پرانوں کی اہمیت اور وجہ تخلیق کے بارے میں اس طرح بتایا ہے: "پُران ہندستانی دیومالا اور اساطیر کے قدیم ترین مجموعے ہیں۔ ہندستانی ذہن و مزاج اور قدیم ترین قبل تاریخ زمانے کی جیسی ترجمانی پرانوں کے ذریعے ہوتی ہے، کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں۔ یہ الہامی کتابوں سے بھی زیادہ مقبول اور ہر دل عزیز ہیں۔ مشہور رزمیہ نظموں رامائن اور مہابھارت کو بھی لوک کتھاؤں کے ماخذ کے اعتبار سے اسی زمرے میں شامل کیا جاتا ہے۔ ان میں اس برصغیر میں نسل انسانی کے ارتقا کی داستان اور اس کے اجتماعی لاشعور کے اولیں نقوش کچھ اس طرح محفوظ ہوگئے ہیں کہ ان کو جانے اور سمجھے بغیر ہندستان کی روح کی گہرائیوں تک پہنچنا مشکل ہے ... تاریخی اعتبار سے پُران ہندو مذہب کے ارتقا کی اس منزل کی ترجمانی کرتے ہیں، جب بدھ مت سے مقابلے کے لیے ہندو مذہب تجدید اور احیا کے دور سے گزر رہا تھا۔ بدھ مت میں خدا کا تصور نہیں تھا۔ ہندو مذہب نے اس کمی کو اوتاروں کے آسانی سے دل نشیں ہونے والے عقیدے سے پورا کیا اور رام اور کرشن جیسے مثالی کرداروں کو پیش کرکے عوام کے دلوں کو کھینچنا شروع کردیا۔ یہ انھیں کی شخصیت کا فیض تھا کہ ہندو مذہب کو پھر سے فروغ حاصل ہوا۔ پُران اسی دورِ تجدید کی یادگار ہیں۔ رامائن اور مہابھارت کی طرح پُران بھی سنسکرت نظم میں رواں دواں اور مترنم چھندوں میں لکھے گئے ہیں (اور) ان کا عام ڈھانچہ مکالمے کا ہے۔ روایت کے مطابق مہاپُران اٹھارہ ہیں اور اُپ پران بھی اٹھارہ ہیں (مگر) سب پُران ضخامت میں ایک جیسے نہیں ہیں۔ (پُرانوں سے) یہ کہانیاں ڈاکٹر ذاکر حسین سیریز میں شائع ہو رہی ہیں اور سہل انداز میں طلبہ کے لیے لکھی گئی ہیں لیکن ان کا انتخاب اس نظر سے کیا گیا ہے کہ طلبہ کی دلچسپی کے ساتھ ساتھ

دوسروں کی مسرت اور بصیرت کا سامان بھی فراہم ہو جائے — زبان انتہائی سادہ اور آسان استعمال کی گئی ہے اور کہیں کہیں تو اردو اور ہندی کی حدبندی ٹوٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ ایسا کسی مجبوری کی وجہ سے نہیں بلکہ عمداً کیا گیا ہے تاکہ کہانیوں کی اصل فضا کی بازیافت کی جاسکے، اور لطف و اثر میں کمی نہ آئے"۔

گوپی چند نارنگ کا ذکر ختم کرنے سے پہلے یہ بتا دینا ضروری ہے کہ اردو زبان و ادب کی ترویج کے لیے نہ صرف اردو میں بلکہ انگریزی اور ہندی میں بھی انھوں نے کئی کتابیں لکھی ہیں اور اس ضمن میں بھی ان کا کام حد درجہ وقیع ہے۔ حال ہی میں Let's Learn Urdu کے نام سے ان کی چار کتابوں کا سیٹ انگریزی اور ہندی میں آیا ہے۔ نیز وِس کانسن یونیورسٹی کے لیے انھوں نے Readings in Literary Urdu Prose کے نام سے جو انتھالوجی تیار کی تھی، ۲۰۰۱ میں اس کا نیا ایڈیشن قومی اردو کونسل سے شائع ہو گیا ہے۔

اردو میں بچوں کے ادب کے تعلق سے کلکتہ کے فورٹ ولیم کالج کا ذکر بھی ضروری ہے۔ یہ کالج ہندوستان میں مختلف عہدوں پر کام کرنے والے انگریزوں کو ہندستانی تہذیب اور اہم زبانوں سے واقف کرانے کے لیے قائم کیا گیا تھا۔ اس کالج کے وسیلہ سے اردو میں آسان زبان میں معلوماتی اور دلچسپ کہانیاں لکھوانے اور دوسری زبانوں سے ترجمہ کرانے کا اہتمام کیا گیا تھا۔ اس مقصد کے حصول کے لیے اس کالج میں اہلِ قلم ملازم رکھے گئے جنھوں نے آسان اور عام فہم زبان اور دلکش اور دلچسپ اسلوب میں کتابیں تصنیف کیں اور دوسری زبانوں سے ترجمہ بھی کیں جو تھیں تو خاص طور سے ہندوستان میں آنے والے انگریزوں کی تعلیم و تربیت کے لیے لیکن شعوری پیش کش ہونے کی وجہ سے انھیں بچوں کے لیے بھی استعمال کیا جاسکتا تھا چونکہ بچے بھی تو نئے آنے والے ہی ہوتے ہیں اور انھیں بھی سیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کی کتابوں میں میر امن کی باغ و بہار یعنی قصہ چہار درویش، حیدر بخش حیدری کی قصہ حاتم طائی، مظہر علی ولا کی بیتال پچیسی اور للو لال جی کی سنگھاسن بتیسی ایسی تصانیف اور تراجم ہیں جن میں بچوں کی دلچسپی کا بھرپور مواد موجود

ہے۔ یہ کتابیں بار بار چھپتی رہتی ہیں اور مقبولیت کی وجہ سے ہر زمانے کا ادب کہی جا سکتی ہیں۔

۲۰ویں صدی خاص طور سے ۱۹۳۶ کے بعد کا زمانہ اردو میں بچوں کے ادب کے لیے اہم ہے۔ اس دور میں بچوں کے ادب کا بھرپور ارتقا اور پھیلاؤ ہوا۔ اس دور میں اردو کے جتنے بھی ادیب اور شاعر ہوئے ان کا جھکاؤ بھلے ہی اردو کے کسی بھی خصوصی گوشے یا شعبے کی طرف رہا ہو لیکن سب ہی نے بچوں کے لیے لکھا۔ اس دور میں بچوں کے لیے نثر اور نظم میں سب سے زیادہ تخلیقی کام ہوا۔ محمد حسین آزاد، الطاف حسین حالی، ذکاء اللہ، شبلی، اسماعیل میر ٹھی، برج نرائن چکبست، منشی پریم چند اور اقبال کی کاوشوں کو سراہا گیا تو حامد اللہ افسر، تلوک چند محروم، عبدالواحد سندھی، شفیع الدین نیر، محمد حسین حسان، ڈاکٹر ذاکر حسین، قدسیہ زیدی، سعادت نظیر، سیدہ فرحت، الیاس احمد مجیبی، پروفیسر محمد مجیب، اطہر پرویز، قرۃ العین حیدر، مقبول احمد سیوہاروی، سراج انور، اظہار اثر، یوسف انصاری، انیس مرزا، مائل خیر آبادی، غلام حیدر، انور کمال حسینی، خوشحال زیدی، وکیل نجیب، عادل اسیر، م. ندیم، مظفر حنفی اور مظہر الحق علوی نے بھی بچوں کے ادب میں کنٹری بیوٹ کیا ہے۔ سب ہی اہم قلمکاروں کی تخلیقات درسی کتب میں بھی شامل کی جاتی ہیں اور اس طرح بچوں تک پہنچتی ہیں اور یہ کریڈٹ صرف ۲۰ ویں صدی کے قلمکاروں کے لیے نہیں ہے بلکہ جو ادب ۲۰ویں صدی سے پہلے تخلیق ہوا ہے وہ گویا آج ہمارا کلاسیکی ادب ہے اور بطور کلاسیکی ادب وہ نصابی کتابوں کا حصہ بنتا ہے۔ اس طرح اسے بھی ۲۰ویں صدی کے ادب کا حصہ ہی کہا جاسکتا ہے۔ ۲۰ویں صدی میں تخلیق ہونے والے بچوں کے ادب کے تعلق سے کہا جاسکتا ہے کہ ڈاکٹر ذاکر حسین اور ان کے ساتھیوں نے بچوں کے ادب پر خصوصی توجہ دی اور ایک نئے اسلوب کی بنیاد رکھی جس میں انھوں نے سائنس اور دوسرے اہم موضوعات کو ایسے دلچسپ انداز میں پیش کیا جیسے بھوت پریت اور پریوں کی کہانیاں ہوتی ہیں۔ یہ کھل کر کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں بچوں کا ادب درسی کتب کے وسیلے سے ہی پنپا کیونکہ یہ درسی

یعنی نصابی کتابیں تھیں جو بچوں کی عمر اور عمر کے مطابق ان کی تعلیم و تربیت کی ضروریات کو نظر میں رکھ کر ہی تیار کی جاتی تھیں۔ بچوں کو تعلیم چاہے گھروں میں دی جاتی تھی یا اسکولوں میں لیکن ذریعہ یہ کتابیں ہی ہوتی تھیں۔ اس دور میں بچوں کے ادب کی ترقی اور پھیلاؤ کے لیے بہت کام کیا گیا۔ ڈاکٹر ذاکر حسین نے نہ صرف خود بچوں کے لیے لکھا بلکہ دوسروں سے بھی لکھوایا۔ اس زمانہ میں سب ہی ممکنہ موضوعات پر لکھا گیا۔ محمد حسین آزاد اور اسماعیل میرٹھی بچوں کی درسی کتب کے پیش رو کہلائے جاسکتے ہیں تو اقبال، شفیع الدین نیر، عبدالواحد سندھی، الیاس احمد مجیبی اور دوسرے کئی ہم عصر قلمکاروں نے جو بچوں کی نفسیات اور ضروریات سے واقف تھے، اپنی شعری اور نثری کاوشوں میں آسان زبان اور مؤثر و سادہ انداز میں بچوں کو بلند کردار اپنانے اور اعلیٰ تہذیبی قدروں پر عمل کرنے کا سبق دیا ہے۔ مولوی اسماعیل جیسا ہی کنٹری بیوشن اردو میں بچوں کے شعری ادب کے لیے تلوک چند محروم کا ہے۔ تلوک چند محروم بنیادی طور پر استاد تھے اس لیے بچوں کے مسائل، ضروریات اور نفسیات پر ان کی نگاہ گہری اور مشاہدہ وسیع تھا۔ ان کی نظموں میں اعلیٰ تہذیبی قدروں کو اپنانے اور ان پر عمل کرنے کا درس آسان زبان اور پر کشش اسلوب میں دیا گیا ہے۔ تلوک چند محروم کی نظموں کے دو مجموعے 'بہار طفلی' اور 'بچوں کی دنیا' بہت مشہور ہیں۔

سر محمد اقبال ایک فلسفی، مفکر، دانشور اور قوم پرست شاعر تھے۔ انھوں نے بچوں کے لیے اصلاحی، اخلاقی اور حب الوطنی کی نظمیں لکھیں تو بچوں کے لیے کئی اچھے اور مفید مطلب نظمیں انگریزی سے اردو میں اخذ یا ترجمہ بھی کیں۔ اقبال کی یہ نظمیں اپنی زبان، اسلوب اور موضوعات کے اعتبار سے منفرد ہیں اور بچوں کے ادب میں انھیں 'شاہکار' کہا جاسکتا ہے۔ اقبال کا ترانہ ہندی ہر ہندستانی کے لیے بانگ درا ہے کیونکہ یہ ہمارے اس یقین کو مستحکم کرتا ہے کہ 'سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا' ہے۔ بچوں کے لیے یہ ترانہ قومی درس ہے اور وہ ان میں قومیت کے جذبہ کو مضبوط کرتا ہے۔ 'لب پہ آتی ہے دعا

میری' میں اقبال نے ہندستانی بچوں کی دلی خواہشوں کو شعروں میں ڈھال دیا ہے۔ بچوں کے لیے اقبال کی شاعری کے بارے میں پروفیسر عبدالقوی دسنوی نے اپنی کتاب "بچوں کے اقبال" میں لکھا ہے: "وہ بچے کے ذہن کی تعمیر اس طرح کرنا چاہتے تھے جس سے وہ ایسا انسان بن سکے جو خدا آگاہ ہو، صداقت شعار ہو، حریت پسند ہو، ہمدرد مجسم ہو، غرور و تکبر کی لعنت سے پاک ہو، محسن شناس ہو، خدمت گزار ہو، غریبوں کا مددگار ہو، کمزوروں کا حامی ہو، وطن پرست ہو، انسان دوست ہو، برائیوں سے پاک ہو اور پیکر عمل ہو"۔ بلاشبہ اقبال نے بچوں کے لیے ایسی نظمیں لکھیں اور اخذ و ترجمہ کیں جن سے سبق حاصل کر کے بچے اپنے ملک کے ہی نہیں، دنیا کے اچھے شہری بن سکتے ہیں۔ ڈاکٹر ذاکر حسین کی کہانیوں — جیسے 'ابو خاں کی بکری'۔ اس میں ایک بکری کی نافرمانی اور حوصلہ مندی کی کہانی آسان زبان اور دلچسپ انداز میں بیان کی گئی ہے اور یہ سبق دیا گیا ہے کہ بڑوں کی نافرمانی کا نتیجہ اچھا نہیں ہوتا۔ ذاکر صاحب کی ایک کہانی 'اسی سے ٹھنڈا، اسی سے گرم' ہے۔ اس میں بچوں کی دلچسپی کا سب ہی مسالہ موجود ہے اور یہ معلومات بھی کہ منہ کی بھاپ سے ٹھنڈی چیز گرم اور گرم چیز ٹھنڈی کیسے ہوتی ہے۔ 'کچھوا اور خرگوش' نامی کہانی ذاکر صاحب کے دلکش اسلوب میں بچوں کے ادب میں ایک بے حد خوبصورت پیش کش ہے۔ اس کہانی میں بچوں کو ہمت بنائے رکھنے اور مستقل مزاج رہنے کا سبق دیا گیا ہے یعنی یقین محکم اور عمل پیہم سے کامیابی حاصل ہو سکتی ہے۔ اس دلچسپ کہانی کو عالمی شہرت یافتہ مصور ایم۔ایف۔ حسین کی بنائی ہوئی خوبصورت تصویروں سے مزین کیا گیا ہے۔

شفیع الدین نیر کی کہانی 'شیر خاں کے معرکے' کا یہ اقتباس دیکھیے:

> "کرتے بھی کیا، چند روز رو دھو کر بیٹھ رہے۔ باپ کے بعد بھی پڑھنے میں دل سے لگے رہے۔ ماں سے پہلے ہی محبت تھی، اب وہ اور بھی بڑھ گئی۔ ان کی خوشی اور آسائش اب ماں کے ہی دم سے تھی۔ ہر وقت پروانے کی طرح ماں پر فدا رہتے تھے۔ ان کے پسینے کی جگہ اپنا خون بہانے

کو معمولی بات سمجھتے۔ میاں کی جدائی کا صدمہ ان کی ماں کو اندر ہی اندر گھلا
رہا تھا مگر وہ باہمت بی بی اپنے صدمے کو چھپائے رکھتی۔ بچوں کے کڑھنے
اور غمگین ہونے کے خیال سے کبھی ظاہر نہ ہونے دیتی"۔

اس اقتباس سے ماں بیٹے کی محبت اور ایک دوسرے سے غم گساری کے جذبات کو عام فہم مگر پُراثر انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ اس اقتباس سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ نیر صاحب کو بچوں کو بہلانے اور ان میں گھل مل جانا بھی خوب آتا تھا۔ نیر صاحب نے اپنی نثری اور شعری تخلیقات میں بچوں کو کشادہ نظری، انسان دوستی اور خود اعتمادی کا سبق دیا ہے۔ ان کی کتابوں کے نام اتنے دلچسپ ہیں کہ بچے تو بچے، بڑوں کو بھی رِجھا لیتے ہیں۔ چند نام دیکھیے: تارا کاڈنڈا، پرستان کی سیر، بونے کا بٹوا، گلگلے کی دوڑ، مکھن کا ڈبہ، چنن منن، میاں مٹھو، پری کی چھڑی، ٹلو میاں، کھلو میاں، چنگو منگو، ریڈیو کا بھوت، شیر خاں کے معرکے وغیرہ وغیرہ۔ انور کمال حسینی نے نیشنل بک ٹرسٹ کے لیے بچوں کی بہت سی کتابوں جیسے مورا، سونا کی سیر، ہندستان نے آزادی کیسے حاصل کی، روہنت اور نندیہ، آزادی کی کہانی اور سدا بہار کہانیاں وغیرہ کا اردو میں ترجمہ کیا۔ طبعزاد تخلیقات میں بہادر جاوید، شہزادی شیریں، باز بہادر اور سونے کا محل وغیرہ ہیں جو آسان زبان اور بہتر اسلوب میں بچوں کو اپنی تہذیبی قدروں سے بھی آشنا کراتی ہیں۔

عبدالواحد سندھی کی کہانی 'پان کھاکر طبلہ بجاکر رام ناچا' کا نام ہی ایسا ہے جو بچے کو بے ساختہ اپنی طرف متوجہ کرتا ہے۔ اس کہانی کی شروعات ہے:
"ایک نائی تھا، اس کا لڑکا تھا، وہ بڑا شریر تھا، اس کا نام رام تھا، رام ایک دن سیر کو نکلا، اسے ایک بڑھیا ملی، بڑھیا نے اسے دو کوڑیاں دیں، ایک کوڑی بڑی تھی، دوسری کوڑی چھوٹی تھی ..." کس قدر آسان زبان اور سادہ اسلوب میں ہے یہ کہانی۔ پوری کہانی ایسے ہی چھوٹے چھوٹے جملوں میں ہے۔ الفاظ کے انتخاب میں بڑی احتیاط برتی گئی ہے۔ ایسا کوئی لفظ پوری کہانی میں کہیں نہیں آیا ہے جو بچے کے لیے نامانوس یا بہت مشکل ہو۔ اس کہانی میں، ننھا پڑھنے والا بہت سے

کرداروں جیسے طبلے والے، پنواڑی، نائی، بھڑ بھونجے، گھسیارے، گوالے، حلوائی، راجا، گھوڑے اور بنسی سے نہ صرف متعارف ہوتا ہے بلکہ ان کی خصوصیات بھی جان لیتا ہے۔ عبدالواحد سندھی کی دوسری کہانیوں کے عنوانات بھی بہت دلچسپ ہیں اور اپنی طرف متوجہ کرتے ہیں جیسے: "تاک دنادن تا کے سے، روٹی کس نے پکائی، پکڑ دُم کٹے کو وغیرہ۔ عادل اسیر کی کہاوتوں کی کہانیاں، بیر بل کی کہانیاں اور گلستان کی کہانیاں بچوں کے لیے دلچسپ کتابیں ہیں۔ اظہار اثر نے جاسوسی اور سائنسی کہانیاں لکھیں جو ماہنامہ کھلونا دہلی میں چھپیں۔ 'ایٹمی بوتل کا جن" ایک طویل جاسوسی کہانی ہے جو "کیمیاگر اور تین جاسوس" کے ساتھ کتابی شکل میں بھی شائع ہوئی تھی۔ یوسف انصاری نے بچوں کے لیے اردو کومکس کی شروعات کی۔ طلسماتی کہانیاں بھی لکھیں جو کتابی شکل میں طلسمی جال، طلسمی گھوڑا وغیرہ کے ناموں سے شائع ہوئیں۔ غلام حیدر نے بچوں کے لیے معلوماتی ادب کی آبیاری کی۔ ان کی کاوشیں "پیسے کی کہانی، خط کی کہانی، غار سے جھونپڑی تک، جنگل سے کھیت تک" انداز و اسلوب اور موضوعاتی اہمیت کی وجہ سے بچوں کے ادب میں اہم پیش کش ہیں۔ بچوں کے ادب کے تعلق سے ہمدرد کے حکیم محمد سعید کا نام اہم ہے۔ موصوف نے نہ صرف خود بچوں کے لیے لکھا بلکہ ڈاکٹر ذاکر حسین کی طرح دوسروں سے بھی لکھوایا۔ ان کی کتابیں معلوماتی اور سبق آموز ہیں۔ ان کی کتاب "ہمارے عظیم سائنس داں" معلوماتی ادب کی نمائندگی کرتی ہے۔ اردو کے نامور قلمکاروں کے حوالے سے اشرف صبوحی کا "ماسٹر شامت اور باتونی کچھوا"، شمیم حنفی کا "بھوتوں کا جہاز"، عظیم بیگ چغتائی کا "قصر صحرا"، مسعود احمد برکاتی کا "چور پکڑو" اور "ایک کھلا راز"، کشور ناہید کا "گدھے نے بجائی بانسری"، شاہد علی خاں کا "تیس مار خاں"، میرزا ادیب کی "گدھا کہانی، روشنی ہی روشنی اور پہاڑ کی چوٹی پر"، ظ. انصاری کی "حاجی بمبا کی ڈائری"، انصاری عبدالعلی کا "خالی ہاتھ"، ریحان احمد عباسی کا "ننھا جھبرو، گھنے جنگلوں میں اور جنگل کی ایک رات"، مظفر حنفی کا "نیلا ہیرا"، بیگم آصفہ مجیب کا "اس نے کیا کرنا جانا اور خرگوش کی چال"، حفیظ جالندھری کی "بدر بادشاہ اور جواہر

شہزادی"، "ایک کھلا راز" از مسعود احمد برکاتی وغیرہ بچوں کے ادب میں خوبصورت اضافے ہیں۔ امتیاز علی تاج نے چچا چھکن کا کردار تخلیق کیا جو اپنی حرکتوں سے بچوں کو ہنسی مذاق اور تفریح کے لمحات کرتا ہے۔

اردو میں بچوں کے ادب کے لیے قدسیہ زیدی کا کنٹری بیوشن بھی قابل ذکر ہے۔ بچوں کے لیے انھوں نے نہ صرف خود لکھا بلکہ ڈاکٹر ذاکر حسین اور ان کے ساتھیوں کے ساتھ مل کر بچوں کے ادب کے فروغ کے لیے بھی بہت کام کیا۔ 'دنیا کے جانور' ان کی وہ پیش کش ہے جس میں انھوں نے اپنے منفرد اسلوب میں بچوں کو دنیا کے اہم جانوروں سے روشناس کرایا ہے۔ بی گلابو، ان کا تخلیق کردہ ایک خوبصورت کردار ہے۔ بی گلابو ایک چوہیا ہے جس کی کردار نگاری میں قدسیہ زیدی نے بچوں کے لیے سبق آموز کہانیاں تخلیق کی ہیں۔ بچوں کے اردو ادب میں باتصویر کہانیوں کی روایت کو بڑھانے اور فروغ دینے والوں میں قدسیہ زیدی کا نام اہم ہے۔ ان کی کاوشوں میں گاندھی بابا کی کہانی' ہو یا گلابو چوہیا اور غبارے'، 'انوکھی دکان' ہو یا 'دنیا کے جانور'۔ یہ سب ہی ایسی کہانیاں ہیں جو خوبصورت تصویروں کی وجہ سے بھی بچوں کو پسند آتی ہیں۔ 'دی نیو انسائیکلوپیڈیا برٹینکا' (جلد سوم) میں باتصویر بچوں کے ادب کی وضاحت یوں کی گئی ہے کہ:

> "The body of written works and accompanying illustrations produced in order to entertain or instruct young people."

اور اس طرح تصاویر اور خاکوں سے مزین کتابیں بچوں کو جلد ہی متوجہ کرتی ہیں اور وہ ان کو پسند بھی آتی ہیں۔ ڈاکٹر ذاکر حسین کی ابو خاں کی بکری اور دوسری کہانیاں، کا پہلا ایڈیشن مکتبہ جامعہ نے شائع کیا تھا اور اشاعت ثانی کی ذمہ داری قومی ادارے نیشنل بک ٹرسٹ نے اٹھائی تھی۔ مشہور و معروف آرٹسٹ و پینٹر ستیش گجرال کی بنائی ہوئی تصویروں سے یہ کتاب مزین ہے۔ 'دنیا کے جانور' اور گلابو چوہیا اور غبارے' ٹرسٹ نے ڈاکٹر ذاکر حسین

سیریز کے تحت اردو میں شائع کی تھیں اور 'گلابو چوہیا اور غبارے' کا ہندی ترجمہ ہندو بال پستکالیہ کے تحت شائع ہوا ہے۔ اس زمانے میں یعنی آزادی سے کچھ پہلے اور بعد میں جو بھی کتابیں ڈاکٹر ذاکر حسین اور ان کے ساتھیوں نے شائع کرائیں ان میں کہانی اور موضوع کے مطابق تصویریں بھی ہوتی تھیں جنھیں مشہور آرٹسٹوں سے بنوایا جاتا تھا۔ ایسی کتابوں نے بچوں کے ادب کی ترویج اور استحکام میں بڑا مثبت رول ادا کیا۔ 20 ویں صدی کا یہ زمانہ اردو میں بچوں کے ادب کا سنہرا دور بھی کہا جاسکتا ہے۔

آزادی کے حصول کے ساتھ ہندستان کی تقسیم کی وجہ سے جہاں ادب بحیثیت مجموعی متاثر ہوا وہیں بچوں کا ادب بھی دو حصوں میں بٹ گیا۔ بہت سے ایسے ادیب اور شاعر پاکستانی ہوگئے جنھوں نے بچوں کے ادب کے فروغ اور نشو ونما میں نمایاں حصہ لیا تھا۔ اس زمانے میں ہندوستان میں بھی اردو زبان و ادب سے ایک بے اعتنائی کی فضا بن گئی تھی جس سے بچوں کا اردو ادب بھی متاثر ہوا لیکن دانشوروں اور قلمکاروں نے حالات کو سنبھالا۔ ڈاکٹر ذاکر حسین، قدسیہ زیدی، اطہر پرویز، حسین حسان، ڈاکٹر عابد حسین، پروفیسر محمد مجیب، کوثر چاندپوری، عبداللہ ولی بخش قادری، عبدالغفار مدھولی، شفیع الدین نیر اور ان جیسے دوسرے اہل قلم نے اپنا ادبی جہاد جاری رکھا جس سے متاثر ہوکر نئے لکھنے والے اس کارواں میں شامل ہوتے گئے جن میں سراج انور، اظہر افسر، وقار خلیل، شمیم انہونوی، ابرار محسن، انور کمال حسینی، خلیق انجم اشرفی، مسعودہ حیات، شاہد علی خاں، خوشحال زیدی اور غلام حیدر نے بطور خاص بچوں کے لیے لکھا تو عصمت چغتائی، کرشن چندر، سہیل عظیم آبادی، عادل رشید، زکی انور، رضیہ سجاد ظہیر، صالحہ عابد حسین، رام لال، خان محبوب طرزی، قرۃ العین حیدر، مظہر الحق علوی جیسے نامور قلمکاروں نے بھی بچوں کے ادب کی بھرپور آبیاری کی ہے۔ ہمارے ادیبوں اور شاعروں نے وقت کی ضرورت کے مطابق قومی یکجہتی، مساوات اور انسان دوستی کو بچوں کے ادب کے لیے موضوع بنایا اور اس طرح اردو بولنے اور اردو پڑھنے والوں کو بھی ایک سیکولر، خوشحال اور مضبوط

ہندوستان کی تعمیر میں حصہ لینے کی سیکھ دی گئی۔ اردو اپنی ابتدا سے ہی ایک سیکولر، میٹھی اور وسیع المشرب زبان رہی ہے اس لیے یہ ہر دور اور ہر قسم کے حالات میں قومی ضرورتوں، تقاضوں اور مفاد کے اظہار کا وسیلہ بنی رہتی ہے اور آج بھی یہ زبان اپنی مکمل خوبصورتی اور طاقت کے ساتھ بچوں کے ادب میں بھی زندہ ہے۔ ہمارے ادیبوں نے قومی مسائل پر لکھا تو ہلکی پھلکی تحریروں سے بچوں کے ادب کو مالامال کیا۔ ہندستان کی تعمیر میں ملک کے نونہالوں کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔ نئے ہندوستان کے نئے تقاضوں اور وقت کی ضرورت سے ہم آہنگ کرنے کے لیے ہندوستان کی زبانوں میں بچوں کے ادب کو ہی وسیلہ بنایا گیا اور اردو بھی ہندوستان ہی کی زبان ہے، اس نے بھی اس نہج میں اپنی کارکردگی نبھائی ہے۔

بچوں کے ادب میں ترجمہ کی دین بھی وافر ہے۔ آزادی کے بعد بچوں کے ادب کے فروغ کے لیے بہت کام کیا گیا ہے اور حکومت نے بھی اس تعلق سے اپنی ذمہ داری نبھانے کی کوشش کی ہے۔ چلڈرن بک ٹرسٹ کا قیام اگرچہ ایک فرد کا کارنامہ ہے لیکن اس ادارے کو حکومت کا تعاون حاصل ہے۔ اس ادارے نے بچوں کے لیے طرح طرح کی خوبصورت تصاویر سے مزین کتابیں انگریزی / ہندی میں شائع کی ہیں اور پچھلے چند برسوں میں ٹرسٹ کی تقریباً سب ہی کتابیں اردو میں قومی اردو کونسل کے تعاون سے شائع ہوچکی ہیں۔ نیشنل بک ٹرسٹ، مطالعہ کی عادت کو فروغ دینے کے لیے ملک کے پہلے وزیراعظم جواہر لال نہرو نے قائم کیا تھا۔ اس ادارے کے ذریعہ بچوں کے ادب کی ترویج بھی کی جاتی ہے۔ نہرو بال پستکالیہ سیریز کے تحت کتابیں عموماً انگریزی / ہندی میں لکھوائی جاتی ہیں اور پھر ہندوستان کی تمام اہم زبانوں میں فراہم کی جاتی ہیں اور اردو بھی ان میں شامل ہے۔ ظاہر ہے وسیلہ ترجمہ ہی بنتا ہے لیکن اس مشترکہ ادب کے ذریعہ علاقائی ثقافتی قدروں کا تبادلہ ہوتا ہے اور ملک کے مختلف حصوں میں بسنے اور مختلف زبانیں بولنے والے ایک دوسرے کے مزاج، رویّوں، لباس اور رسم و رواج کے بارے میں جاننے لگتے ہیں۔ ایک

دوسرے کے قریب آتے ہیں اور اس طرح بنگلہ، ملیالم، اردو، کنڑ اور گجراتی مراٹھی وغیرہ بولنے والے بچوں میں تال میل بن جاتا ہے۔ حکومت ہند کے ادارے قومی اردو کونسل نے بھی ہندستان کی مختلف زبانوں سے بچوں کی کہانیوں کے ترجمے اردو میں شائع کیے ہیں اور اس ضمن میں کچھ طبعزاد تخلیقات بھی شائع کی ہیں۔ ہندستان کی مختلف ریاستوں میں قائم اردو اکیڈمیاں بھی بچوں کے ادب کے فروغ کے لیے کام کرتی ہیں۔ یہ اکیڈمیاں بچوں کے ادب کے لیے انعام بھی دیتی ہیں اور جہاں بچوں کے طبعزاد ادب کی اشاعت کرتی ہیں وہیں حسب ضرورت ہندستانی زبانوں سے ترجمے بھی شائع کرتی ہیں — پنچ تنتر کی کہانیاں سنسکرت میں لکھی گئی تھیں۔ ہندی کے وسیلہ سے ان کہانیوں کے اردو میں ترجمے ہوئے ہیں۔ یہ تمثیلی کہانیاں ہیں جن کا مقصد اخلاق و حکمت کی تعلیم ہے۔ ہو سکتا ہے ترجمہ کو کبھی ثانوی حیثیت دی گئی ہو لیکن سچ یہ ہے کہ ترجمہ کی اہمیت طبعزاد تخلیق سے کم نہیں ہے۔ نیشنل بک ٹرسٹ، چلڈرن بک ٹرسٹ، قومی اردو کونسل، این. سی. ای. آر. ٹی. اور اردو اکیڈمیوں سے بچوں کے ادب کے جو اردو ترجمے شائع ہوئے ہیں ان کے مترجم زیادہ تر اردو کے جانے پہچانے قلمکار ہیں۔ قرۃ العین حیدر، اطہر پرویز، پروفیسر گوپی چند نارنگ، مسعودہ حیات، خوشحال زیدی، رضیہ سجاد ظہیر، انور کمال حسینی اور سراج انور وغیرہ نے تراجم کے ذریعے بھی بچوں کے ادب میں خوشگوار اضافہ کیا ہے۔ انگریزی کی اینڈرسن اور اینڈ بلائٹن کی کہانیوں کا اردو میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ جے. کے. راؤلنگ کے تخلیق کردہ کردار ہیری پوٹر کی کہانیاں جادو اور محیّر العقول واقعات پر مبنی ہیں اور یہ کہانیاں دنیا بھر کے بچوں میں بہت مقبول ہیں مگر اردو زبان میں ان کہانیوں کی متبادل کہانیاں 'طلسم ہوشربا، الف لیلہ ولیلہ اور ہندی ادب سے چندرکانتا سنتتی اور بھوت ناتھ' سے اخذ کی گئی ہیں۔ کچھ جاتک کہانیوں کا اردو ترجمہ نیشنل بک ٹرسٹ کے نہرو بال پستکالیہ کے تحت شائع ہوا ہے۔

گیان پیٹھ اوارڈ یافتہ قرۃ العین حیدر اردو ادب میں ایک قابل احترام نام ہے۔ موصوفہ نے اردو میں بچوں کے ادب کی ایک خاص انداز میں آبیاری

کی ہے۔ آپ نے بدیشی زبانوں سے بچوں کی کہانیوں اور معلوماتی مضامین کا اردو میں ترجمہ کیا ہے۔ اس ضمن میں 'جن حسن عبدالرحمٰن' سر فہرست ہے جو ایل. لاگن کے انگریزی ناول کا دلچسپ ترجمہ ہے اور اس کا شمار بچوں کے اردو ادب میں پہلے سائنس فکشن کے طور پر ہوتا ہے۔ اس ناول میں بچوں کو سائنس کے کرشموں سے متعارف کرایا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے بچوں کے لیے جو کتابیں اردو میں ترجمہ کی ہیں وہ شیر خاں، بھیڑیے کے بچے، میاں ڈھینچو کے بچے اور لومڑی کے بچے ہیں۔ یہ تراجم آسان زبان اور ایسے پر کشش اسلوب میں ہیں کہ کہیں بھی ترجمہ کا احساس نہیں ہوتا اور یہ طبعزاد تخلیق ہی معلوم ہوتے ہیں۔ دوسری زبانوں خاص طور سے انگریزی سے، بچوں کے لیے لکھے گئے اچھے ناولوں کا ترجمہ بھی اردو میں شائع ہوا ہے۔ ان میں رابنسن کروسو، گلیور ٹراویلز اور مونگے کے جزیرے قابل ذکر ہیں۔ وکیل نجیب کے یہاں حیرت اور سنسنی خیزی کی فضا اہمیت رکھتی ہے۔ کردار سازی میں بھی انھیں کمال حاصل ہے۔ ان کا ناول 'مہربان جن' ہنگامہ خیز واقعات اور مافوق الفطرت کرداروں پر مبنی ہے اور حیرت و سنسنی کے ماحول میں مثبت رویے اور صالح اقدار کا سبق دیتا ہے۔

بچوں کے ادب کی ترقی میں ادیبوں اور شاعروں کے ساتھ سرکاری اور غیر سرکاری اشاعتی اداروں نے برابر کی ذمہ داری نبھائی ہے۔ قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، نیشنل بک ٹرسٹ، اردو اکادمی دہلی، اتر پردیش اردو اکادمی، مکتبہ پیامِ تعلیم، کھلونا بکڈپو، نسیم بکڈپو، نیز کتاب گھر کے علاوہ اور بہت سے نجی اشاعتی اداروں نے بھی بچوں کے لیے طبعزاد تخلیقات اور تراجم شائع کیے ہیں جن کے مصنف اور مترجم اردو کے جانے پہچانے قلمکار ہیں۔

اردو میں بچوں کے ادب کا دامن بہت وسیع ہے۔ یہ صرف کہانیوں اور نظموں تک محدود نہیں۔ اس میں ڈرامے بھی ہیں اور ناول بھی۔ بچوں کی کہانیاں اساطیری داستانوں پر بھی انحصار کرتی ہیں اور لوک کتھاؤں پر بھی۔ ان میں پریوں اور جادو کی کہانیاں بھی ہیں تو اخلاقی اور مذہبی کہانیاں بھی کم نہیں ہیں۔ تاریخی کہانیاں ہیں تو ضرورت کے مطابق نئے نئے موضوعات پر بھی

کہانیاں تخلیق کی گئی ہیں۔ ان میں اُن ایجادوں کے بارے میں بتایا گیا ہے جنھوں نے دنیا بدل ڈالی تو ان ثقافتی اور تہذیبی قدروں کو بھی موضوع بنایا گیا ہے جنھوں نے پوری دنیا کو ایک لڑی میں پرو دیا ہے۔ بچوں کے لیے ناول بھی لکھے گئے ہیں اور ان کے موضوعات بھی بڑے رنگارنگ ہیں۔ ان میں مہماتی، تاریخی اور جغرافیائی ناول ہیں تو سائنسی اور جاسوسی ناولوں کی بھی کمی نہیں۔ ملکوں ملکوں کی سیر و سیاحت پر بھی ناول لکھے گئے ہیں تو اخلاقی اور سماجی موضوعات جو ہماری تہذیبی قدروں کا حصہ ہوتے ہیں، ناولوں کے موضوع ہیں۔ چڑیوں کی الف لیلہ اور الٹا درخت، کرشن چندر کی تخلیق ہیں تو 'کالی دنیا، نیلی دنیا اور دوڑتا جنگل'' سراج انور کے قلم سے نکلے مہماتی ناول ہیں۔ بچوں کے لیے لکھے گئے ناول تین اناڑی میں عصمت چغتائی نے بچوں کی نفسیاتی پیچیدگیوں کے پس منظر میں ان کے مسائل کو حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ دلچسپ ناول کلو، بلو اور ٹیٹو، تین شوخ اور ہنگامہ پسند لڑکوں کی شرارتوں پر مبنی ہے۔ 'مشینی گھوڑا' اطہر پرویز کی کتاب ہے جو بچوں میں سائنس سے دلچسپی پیدا کرتی ہے۔

کہانی اور ناول کے علاوہ بچوں کے ادب میں ڈرامے بھی شامل ہوئے ہیں۔ افسانوی، غیر افسانوی، معلوماتی اور سائنسی غرض ہر طرح کے ڈرامے شائع ہوئے ہیں۔ 'کھوٹا سکہ' ڈاکٹر ذاکر حسین کی تخلیق ہے تو 'چور لڑکا — بچوں کی عدالت میں' عبدالغفار مدھولی کی۔ 'آؤ ڈراما کریں' پروفیسر محمد مجیب نے لکھا تو 'گیند' کرشن چندر کی تخلیق ہے۔ 'ہندوستان ہمارا' جگن ناتھ آزاد کی پیش کش ہے تو 'گلیلیو گلیلیو' اطہر پرویز کی۔ اپنے ڈرامہ ''نظیر اکبر آبادی'' میں شاعر کی زندگی کو ڈاکٹر محمد حسن نے بچوں کے لیے پیش کیا ہے تو ''لاٹری کا ٹکٹ'' مشہور مزاح نگار شوکت تھانوی کی تخلیق ہے جو ہنسی مزاح سے بھرپور ہے۔ دیکھا جائے تو ۲۰ویں صدی کے بچوں کے ادب میں یہ گوشہ بھی کمزور نہیں ہے۔

بچوں کے ادب میں شعری تخلیقات اسی دباؤ سے موجود ہیں جیسے کہانیاں اور کون سا ایسا موضوع ہے جسے نظم نہیں کیا گیا ہے۔ حمد، مناجات، نعتیں ہیں تو لوریاں اور پند و نصیحت بھی۔ پھول، تتلی اور جگنو کا ذکر ہے تو

مٹھائیوں، میلے ٹھیلوں، پھلوں، کھلونوں اور پرندوں پر بھی نظمیں کہی گئی ہیں۔ شیر بکری پر طبع آزمائی کی گئی ہے تو برسات کی بہاروں اور بچوں کی شرارتوں کو بھی نظم کیا گیا ہے۔ حامد اللہ افسر کی نظموں کا مجموعہ 'بچوں کا افسر' کے نام سے شائع ہوا اور دوسرا مجموعہ 'گہوارے کا گیت' ہے جس میں گیت اور لوریاں ہیں۔ 'پیام روح' اور جوئے رواں' مجموعوں میں بھی وہ نظمیں شامل ہیں جو انھوں نے بطور خاص بچوں کے لیے کہیں جیسے 'مچھر اور مچھر دانیاں، میری تکلی، اسکول کی گھڑی، چاند کا بچہ، علم کی مایا، چاند میں پریاں آتی ہیں' وغیرہ۔ شفیع الدین نیر نے بچوں کے ادب کی آبیاری ساری زندگی کی۔ ان کی شعری کاوشوں میں منظوم پہیلیوں کا مجموعہ 'مکھی شکر' شائع ہوا تو دیگر موضوعات پر دلچسپ نظموں پر مشتمل 'منی کے گیت'، 'منّی کا تحفہ'، بچوں کا کھلونا' وغیرہ شائع ہوئے ہیں۔ یکتا امروہوی کا کنٹری بیوشن بچوں کے شعری ادب میں منفرد ہے۔ انھوں نے دلچسپ موضوعات کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا اور ان کا کلام زیادہ تر بچوں کے رسائل کھلونا اور پیام تعلیم وغیرہ میں ہی شائع ہوا۔ نظموں کے عنوانات کچھ اس طرح ہیں: "بندر ہائی اسکول، ڈھینچک شعرا، استاد کا ڈنڈا، میڈم بلی اور برگد میاں کی حجامت' وغیرہ ایسی دلچسپ اور مزیدار نظمیں کہیں جن سے بچے بار بار لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں۔ مذکورہ شخصیات کے علاوہ بھی شاعر ہیں جنھوں نے اپنی کاوشوں سے اردو میں بچوں کے شعری ادب کو مستحکم کیا ہے۔ انسانی زندگی اور اس کی دلچسپیوں کا کوئی گوشہ ایسا نہیں ہے جس کا احاطہ بچوں کے لیے شعری ادب میں نہ کیا گیا ہو۔ عادل اسیر کی 'بچوں کی رباعیاں' کو پروفیسر گیان چند نے بچوں کے ادب میں ایک نئے عنوان کا اضافہ کہا ہے۔ اہم شعرا کی بچوں کے لیے کی گئی کاوشوں میں محمد الحق مائل خیر آبادی کی تخلیق "گڈو کے گیت" اور "اچھی نظمیں"، سعادت نظیر کی "پھول مالا"، سیدہ فرحت کی "بچوں کا مشاعرہ"، وقار خلیل کی "حرف حرف نظم"، بدیع الزماں خاور کی "ننھی کتاب"، بزمی بھارتی کی "دھنک"، خضر برنی کی "مہکتی کلیاں"، سطوت رسول کی "پھلجھڑیاں، کٹھ پتلی ایک تماشا، کھیل سنسار اور ٹوٹے کھلونے"، ظفر گورکھپوری کی "ناچ ری

گڑیا"، نادم بلخی کی "تحفے اور آؤ بچو پہیلی بوجھیں"، اختر شیرانی کی "پھولوں کے گیت"، راجا مہدی علی خاں کی "رباعیات عمر حجام"، غنی دہلوی کی "پھول اور کلیاں"، مصور باگل کوٹی کی "پرندوں کی دنیا"، علقمہ شبلی کی "زمین کے تارے اور پھول آنگن کے"، ابن انشا کی "بلو کا بستہ"، شان الحق حقی کی "سہانے ترانے"، صوفی غلام مصطفےٰ تبسم کی "جھولے"، حفیظ جالندھری کی "پھول مالا"، عظیم اختر مظفر نگری کی "پھول اور پتے" بچوں کے شعری ادب میں قابل قدر اثاثہ ہیں۔ ساحر لدھیانوی، احمد ندیم قاسمی، کشور ناہید اور قتیل شفائی کی شعری کاوشیں بھی بچوں کے ادب کا خوبصورت حصہ ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ ۲۰ویں صدی میں اردو میں بچوں کا ادب صرف کتابوں تک محدود رہا ہو۔ بچوں کے ادب کا ارتقا اور پھیلاؤ خصوصی طور سے بچوں کے لیے شائع ہونے والے رسائل کے ذریعہ ہوا ہے۔ بچوں کے رسائل میں ادب کی سب ہی اصناف پر تخلیقات شائع ہوتی تھیں لیکن یہ ضرور ہے کہ ان میں کہانیاں اور شعری کاوشیں زیادہ ہوتی تھیں۔ لاہور سے 'بچوں کا باغ' اور ماہنامہ 'پھول' شائع ہوئے تو دہلی سے ۱۹۲۶ میں 'پیامِ تعلیم' کا اجرا ہوا۔ 'کھلونا' آٹھ سے اسی تک بچوں کا رسالہ تھا جسے ادارہ شمع شائع کرتا تھا تو 'ٹافی' اور 'کلیاں' لکھنؤ سے شائع ہوتے تھے۔ 'بچوں کا باغ' نامی رسالے کا اجرا دلی سے بھی ہوا تھا اور 'پھلواری' تو آزادی کے بعد شائع ہونے والا بچوں کا بہت ہی مقبول رسالہ تھا جسے اردو کے سب ہی اہم قلمکاروں کی سرپرستی حاصل تھی۔ اخبارات و رسائل میں بھی میگزین سیکشن میں بچوں کے لیے خصوصی گوشہ ہوتا ہے۔ سرکاری رسالہ 'سائنس کی دنیا' اور نجی ماہنامہ 'سائنس' جدید منظر نامہ کے عکاس ہیں۔

بحیثیت مجموعی دیکھا جائے تو 20ویں صدی کے اردو ادب میں بچوں کا ادب کم وقیع نہیں ہے اور اردو کا سیکولر کردار بچوں کے ادب میں بھی بخوبی جھلکتا ہے۔ انسانی زندگی، جدید معاشرے، ملکی مسائل، دنیاوی روابط اور تہذیب و ثقافت کا کوئی گوشہ ایسا نہیں ہے جس کا احاطہ بچوں کے ادب میں نہ کیا گیا ہو۔

یہ ادب جہاں بچوں کی تعلیم و تربیت کا وسیلہ ہے وہیں ہمارے قلم کاروں کی ذمہ داری کا اظہار بھی ہے۔ اس ادب میں جہاں ہلکی پھلکی کہانیاں اور چھوٹی پُر لطف نظمیں ملتی ہیں وہیں انتہائی پیچیدہ اور خشک موضوعات پر بھی نثری اور شعری تخلیقات ایسی ندرت اور منفرد اسلوب میں پیش کی گئی ہیں کہ وہ بچوں کے ذہن پر بار نہیں بنتیں۔ اردو میں بچوں کے ادب کی رنگارنگی اس کا تنوع ہے۔ بچہ ایک ہی انداز کی کہانی اور ایک ہی موضوع کی تکرار سے اکتا سکتا ہے لیکن گزشتہ برسوں میں بچے کی پسند کے ہر ممکن موضوع پر مختلف انداز میں طبع آزمائی کی گئی ہے اور اس طرح ۲۰ویں صدی کا اردو میں بچوں کا ادب وقیع بھی ہے اور وسیع بھی، لیکن ابھی جہاں اور بھی ہیں!

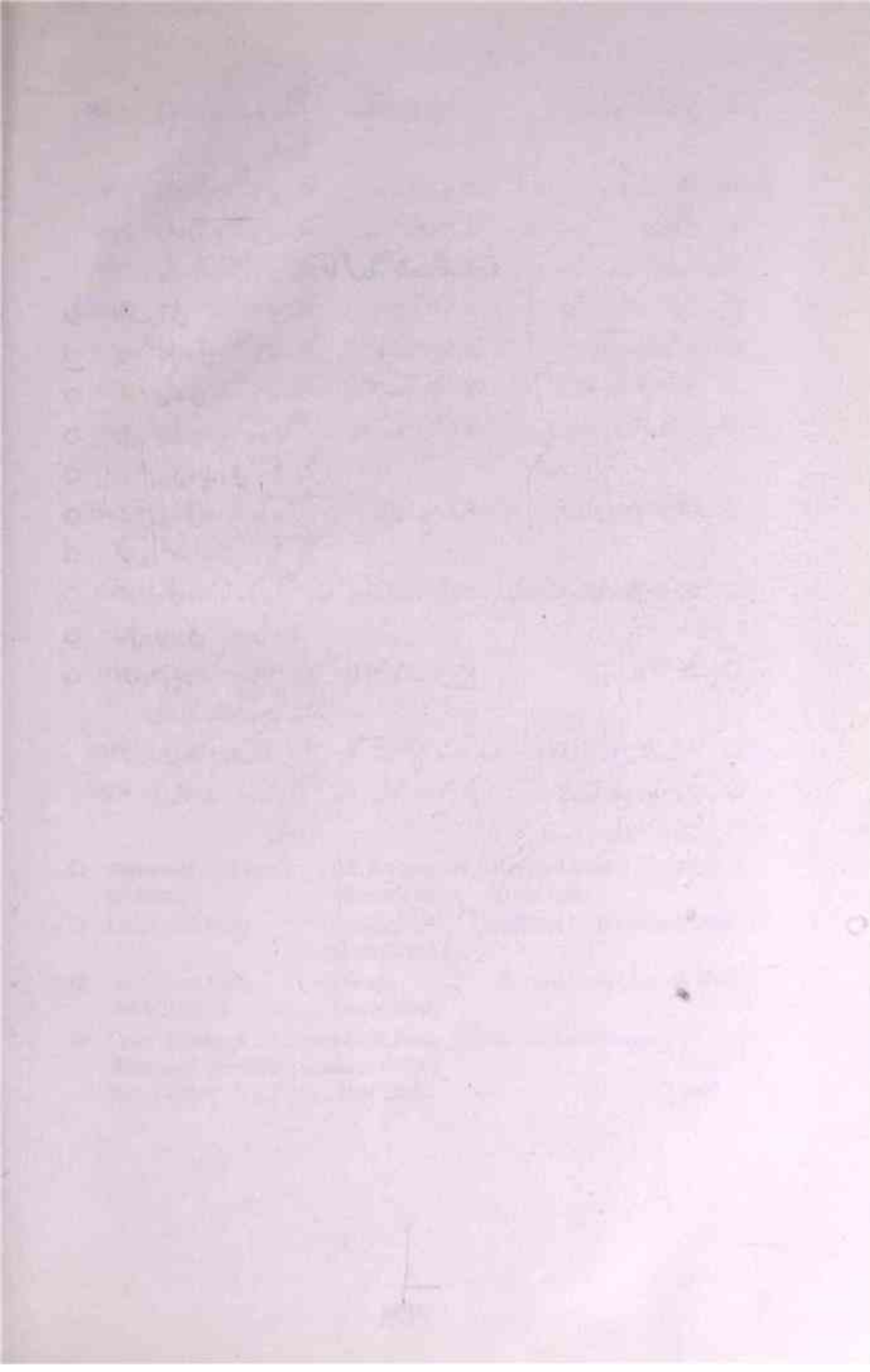
کتابیات

کتاب	مصنف / مرتب	ناشر	سنہ
آزادی کی کہانی	مترجم انور کمال حسینی	نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا نئی دہلی	۱۹۸۱
آزادی کے بعد اردو زبان و ادب	مرتبہ سید عبدالباری	انسٹی ٹیوٹ آف آبجیکٹیو اسٹڈیز، نئی دہلی	۱۹۹۸
ابو خاں کی بکری اور دوسری کہانیاں	از ڈاکٹر ذاکر حسین	مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی	۱۹۸۹
ادب کسے کہتے ہیں	از اطہر پرویز	ترقی اردو بورڈ	۱۹۷۶
اردو کی نئی کتاب (پہلی تا بارہویں جماعت)		این سی ای آر ٹی	۸۰ اور ۹۰ کی دہائی
اردو میں ادب اطفال مشمولہ جہات و جستجو	از ڈاکٹر مظفر حنفی	ناشر مصنف تقسیم کار مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی	۱۹۸۲
اردو میں بچوں کا ادب	از خوشحال زیدی	ناشر مصنف، تقسیم کار: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی	۱۹۸۹
اردو میں بچوں کا ادب	از عابد سہیل مشمولہ	ماہنامہ نیا دور، لکھنؤ	نومبر دسمبر ۱۹۷۹
ارمغان نارنگ	مرتبہ پروفیسر عبدالحق	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی	۱۹۹۶
اقبال کی کہانی	از جگن ناتھ آزاد	ترقی اردو بورڈ	۱۹۷۶
املا نامہ	پروفیسر گوپی چند نارنگ	ترقی اردو بیورو، نئی دہلی	۱۹۹۰
ایک کھلا راز	از مسعود احمد برکاتی	مکتبہ پیام تعلیم، نئی دہلی	۱۹۹۹
بچوں کا ادب	از شفیع الدین نیر	مشمولہ ماہنامہ آج کل، نئی دہلی	جنوری ۱۹۷۹
بچوں کا عالمی ادب	از ڈاکٹر ہری کشن دیوسرے	مشمولہ ماہنامہ آج کل، نئی دہلی	جنوری ۱۹۷۹
بچوں کے ادب کی خصوصیات	از مشیر فاطمہ	انجمن ترقی اردو (ہند) علی گڑھ	۱۹۶۲
بچوں کے اقبال	از عبدالقوی دسنوی	نسیم بکڈپو، لکھنؤ	۱۹۷۶

○ پرانوں کی کہانیاں — از گوپی چند نارنگ — نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا نئی دہلی — ۱۹۷۶
○ پہاڑ کی چوٹی پر — از میرزا ادیب — مکتبہ پیام تعلیم، نئی دہلی — ۱۹۹۶
○ پھلجھڑیاں — از سطوت رسول — مکتبہ پیام تعلیم، نئی دہلی — ۱۹۹۹
○ ٹوٹے کھلونے — از سطوت رسول — مکتبہ پیام تعلیم، نئی دہلی — ۱۹۹۳
○ جن حسن عبدالرحمٰن — از قرۃ العین حیدر — مکتبہ جامعہ لمیٹڈ — ۱۹۸۳
○ روشنی ہی روشنی — از میرزا ادیب — مکتبہ پیام تعلیم، نئی دہلی — ۱۹۹۵
○ قصر صحرا (تین حصے) — از عظیم بیگ چغتائی — مکتبہ پیام تعلیم، نئی دہلی — ۱۹۹۲
○ کچھوا اور خرگوش — از ڈاکٹر ذاکر حسین — نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا نئی دہلی — ۱۹۷۰
○ گلابو چوہیا اور پری زاد — از قدسیہ زیدی — نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا نئی دہلی — ۱۹۷۲
○ گلابو چوہیا اور غبارے (ہندی) — مترجم ایس.اے. رحمٰن — نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا نئی دہلی — ۱۹۹۵
○ گھنے جنگلوں میں — از ریحان احمد عباسی — ناشر مصنف، تقسیم کار: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی — ۱۹۹۹
○ مغربی بنگال اور بچوں کا اردو ادب — از عاصم شہنواز شبلی — مغربی بنگال اردو اکادمی — ۱۹۹۴
○ ہندوستان نے آزادی کیسے حاصل کی — مترجم انور کمال حسینی — نیشنل بک ٹرسٹ، انڈیا نئی دہلی — ۱۹۷۸

○ Aspects of Children Literature — Ed. & Comp. by Sharmila Sinha — National Book Trust, India — 2001
○ Let's Learn Urdu — Narang, Gopi Chand — National Urdu Council, 2001
○ Let's Learn Urdu - Work Book — Narang, Gopi Chand — National Urdu Council, 2001
○ Urdu : Readings in Literary Urdu Prose — Gopi Chand Narang
Wisconsin University, Madison (USA) — 1968
New Edition : N.C.P.U.L., New Delhi — 2001

رسائل (مختلف شمارے)

- امنگ، دہلی
- پیام تعلیم، دہلی
- پھلواری، دہلی
- ٹافی، لکھنؤ
- سائنس کی دنیا، دہلی
- سائنس، دہلی
- کلیاں، لکھنؤ
- کھلونا، دہلی
- نرالی دنیا، دہلی
- نور، رام پور

گوپی چند نارنگ

اردو مابعد جدیدیت اکیسویں صدی کی دہلیز پر: چند روشن زاویے

مابعد جدیدیت یعنی جدیدیت کے بعد کے ادبی منظرنامہ کی بحث اب اکیسوی صدی کے آتے آتے اردو کے تقریباً تمام رسائل و جرائد میں پھیل چکی ہے۔ نئے اور پرانے تمام لوگ اس میں شریک ہیں۔ پرانے رسالوں مثلاً شاعر، شب خون، کتاب نما، سب رس، ایوان اردو، افکار، آجکل، فنون، اوراق وغیرہ میں بھی ان بحثوں کی گونج دیکھی جاسکتی ہے۔ ویسے تو یہ بحث ماہ نو، شعر و حکمت اور سوغات سے شروع ہوئی تھی۔ پھر اسے صریر اور دریافت نے آگے بڑھایا۔ اور اب نسبتاً نئے پرچے، نیا ورق، ذہن جدید، استعارہ، بادبان، تسطیر، آئندہ، مکالمہ بھی اس میں شریک ہیں۔ تھیوری کے مباحث خاصے پیچیدہ اور فلسفیانہ ہیں جو لوگ کھلے ذہن سے ادبی مسائل پر غور و خوض کرنا چاہتے ہیں وہ تو ان مسائل میں حصہ لے رہے ہیں لیکن جن کا تعلق کسی سابقہ اسٹبلشمنٹ سے ہے یا جن کو یہ وہم ہے کہ مابعد جدیدیت کی کشادہ نظری سے ان کے مفاد پر چوٹ پڑتی ہے وہ اپنے تحفظات کا اظہار بھی کرتے ہیں۔ دیکھا جائے تو اس میں کوئی حرج بھی نہیں کیونکہ بحث میں ہمیشہ طرفیں ہوتی ہیں اور ادبی اختلافات میں بحث و مباحثہ اور مکالمہ ضروری ہے۔ لیکن خرابی وہاں پیدا ہوتی ہے جہاں مباحث کو ذاتی رنگ دے دیا جائے یا نکات کو سمجھے بغیر مخالفت برائے مخالفت یا

اعتراض برائے اعتراض کیا جائے۔ اس نوع کی فضا ذہنی تعصب کو راہ دیتی ہے جہاں صرف جذبات کی شدت کار فرما ہوتی ہے۔ یہ علمی مکالمے کی نفی ہے جس سے ادب کو فائدہ نہیں بلکہ نقصان پہنچتا ہے۔ ادبی مکالمے کے لیے ضرورت علمی دلائل اور عقل و منطق کی ہے لیکن جذبات راستہ روک لیتے ہیں۔ یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ غلط معلومات یا سنی سنائی کی بنا پر یا پوری طرح پڑھے سمجھے بغیر سابقہ بیانات کو غلط طریقے سے پیش کر کے یا چیزوں کو سیاق و سباق سے الگ کر کے ان کو غلط معنی پہنانے جاتے ہیں۔ اس سے انتشار پھیلتا ہے۔ لیکن اس سب کے باوجود نئی پیڑھی کے ادیب و شاعر اپنی الگ شناخت پر اصرار کرتے ہیں۔ ان میں سے کوئی یہ ماننے کو تیار نہیں کہ اردو میں جدیدیت بے اثر نہیں ہو چکی یا بیگانگی اور شکستِ ذات کا ایجنڈا از کار رفتہ نہیں ہو چکا۔ اسی طرح یہ بھی سبھی کہتے ہیں کہ پرانی ترقی پسندی بھی بے معنی ہو چکی ہے اور فارمولہ سازی اور نعرے بازی کی ادب میں کوئی گنجائش نہیں۔

مابعد جدیدیت کو سمجھنے میں اس لیے بھی دقتیں پیش آتی ہیں کہ یہ کوئی بندھا ٹکا نظریہ نہیں، بلکہ نظریوں کا رد ہے۔ اس کی رُو سے کوئی نظریہ کافی و شافی نہیں بلکہ ہر نظریے میں اس کے رد کی گنجائش بھی ہوتی ہے۔ یہ روّیہ سابقہ رویّوں سے خاصا مختلف ہے۔ جو لوگ نظریوں کا بُت بناتے ہیں اور نظریے میں ہر درد کی دوا ڈھونڈنا چاہتے ہیں، ان کو مابعد جدیدیت کی بت شکنی اور آزادگی آسانی سے سمجھ میں نہیں آتی۔ اس سے پہلے کے رویے آسان اور سادہ تھے۔ مثلاً ترقی پسندی اور تحریک آزادی کو پہلو بہ پہلو سمجھنا زیادہ مشکل نہیں تھا۔ عوامی جدوجہد، انقلاب، سامراج دشمنی، وطنیت، قومیت، آزادی کی امنگ، جمہوری بیداری وغیرہ۔ ادب میں ان کی تعبیر ڈھونڈنا ایک بنی بنائی شاہراہ تھی۔ جدیدیت ذات اور داخلیت کے مسائل لے کر آئی، اجنبیت، بیگانگی، تنہائی، بے چہرگی، خواہشِ مرگ، انفعالیت، رائیگانی، یعنی وہ مسائل جو وجودیت کے زیرِ اثر آئے تھے، ان کا سمجھنا بھی آسان تھا۔ آج کا منظر نامہ اتنا سادہ اور آسان نہیں ہے۔ پچھلے بیس تیس برسوں میں انسانی سوچ میں اتنی تبدیلیاں ہوئی ہیں کہ پہلے کی بہت سی چیزوں پر سوالیہ نشان لگ گیا ہے۔ بہت سی معمولہ

حقیقتیں جو انسان کی صلاح و فلاح کی ضامن سمجھی جاتی تھیں، اب شک کی نظروں سے دیکھی جانے لگی ہیں۔ تاریخ کا سفر ترقی کی راہ میں ہے یا نہیں، انسانیت کا مستقبل، ذات کی مرکزیت، معنی کی کشاکش، زبان کی اسراریت، ادب کی نوعیت و ماہیت، متن کی خود کفالت، قاری کی فعالیت، ان سب سوالوں کی طرفیں کھل گئی ہیں، اور یہ سب بحثیں مابعد جدید منظر نامے کا حصہ ہیں۔ نیز بہت سے دو شاخے رشتوں کی تفریقیت اور ان کی فوقیتی ترتیب پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے۔ مثلاً حاشیہ / مرکز، عورت / مرد، لاشعور / شعور، خود / غیر خود، زبان / تحریر، حاضر معنی / غائب معنی کی hierarchies کا ٹوٹنا۔ یہ چیلنج بنیادی طور پر رد تشکیلی ہے جیساکہ نسوانیت کی تحریک یا دلت ساہتیہ میں ملتا ہے یا دیسی واد یا پوسٹ کالونیل ازم جو آزادی کے بعد جڑوں پر اصرار سے عبارت ہیں یا کولونیل اثرات کو decolonise کرنے کے خواہاں ہیں۔ سب اسی فکریات کے مختلف البعاد ہیں۔ ان سب کو ایک کھلے ڈلے فکری اور تخلیقی رویے کے طور پر دیکھنا دکھانا اور ادب میں ان کے اثرات سے بحث کرنا اتنا آسان اور براہ راست نہیں ہے جتنا اب سے پہلے کی ادبی تحریکوں اور رویّوں میں تھا۔ پھر یہ بھی کہ سابقہ تحریکیں ایک دوسرے کی ضد تھیں اور ایک دوسرے کے خلاف ردّ عمل کے طور پر سامنے آئیں۔ مابعد جدیدیت نہ کسی کی ضد ہے نہ کسی کے خلاف ردِ عمل ہے۔ اس کی بنیاد گہری سوچ اور گہری بصیرتوں پر ہے جن کو کھلے ذہن ہی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ مابعد جدیدیت سے جدیدیت کی کچھ باتوں پر زد پڑتی ہے لیکن فی نفسہٖ مابعد جدیدیت جدیدیت کے خلاف نہیں، اور نہ ہی اس نے کوئی محاذ کھولا ہے۔ اس کے مقدمات اور سروکار بالکل دوسری نوعیت کے ہیں۔ جو لوگ مابعد جدیدیت کو ترقی پسندی یا جدیدیت کی ضد یا ان کے بدل کے طور پر سمجھنا چاہتے ہیں وہ غلط راہ پر ہیں، اس لیے ان کو مایوسی ہوتی ہے۔ مابعد جدیدیت کو کسی کی ضد کے طور پر نہیں بلکہ خود اس کے مقدمات کی بنا پر سمجھنا چاہیے۔

فلسفہ فلسفہ ہے اور ادب ادب

ادب اور فلسفے کے رشتے کے بارے میں خلط مبحث عام ہے۔ حالانکہ

کون نہیں جانتا کہ ادب ادب ہے اور فلسفہ فلسفہ۔ یہ دونوں ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہیں لیکن ان کی پہچان الگ الگ ہے۔ ان کو گڈ مڈ کرنا اصولاً غلط ہے۔ تاہم موجودہ منظرنامے پر اکثر و بیشتر بے سمجھی کے سبب ادب کی توقعات فلسفے سے قائم کرلی جاتی ہیں اور فلسفے کے سوال ادب سے پوچھے جاتے ہیں۔ اگر سابقہ تحریکوں کو غور سے دیکھیں تو ادب اور فلسفے کے جوڑ کی واضح تصویر سامنے آتی ہے۔ ایسا ہی اس وقت بھی ہے لیکن شاید چونکہ فلسفے یعنی فکری رویے ایک سے زیادہ ہیں اس لیے سمجھنے سمجھانے میں دقت ہوتی ہے۔ ادب کے ہر دور میں ذہنی فضا فلسفے سے بنتی ہے اور ادب میں اس کا اثر دیکھا جاسکتا ہے مثلاً ترقی پسندی کے زمانے میں فلسفہ مارکسزم کا تھا اور اس کے تحت جو ادب تخلیق ہوا اس کو اصطلاحاً ترقی پسند کہا گیا۔ اس کے بعد حاوی فلسفہ وجودیت کا تھا، اُس کے تحت جو ادب تخلیق ہوا اس کو اصطلاحاً جدیدیت کہا گیا۔ اس وقت صورتِ حال یہ ہے کہ ساختیات کے بعد پس ساختیات، مظہریت، رد تشکیل، نو تاریخیت، یہ سب اس دور کے حاوی فلسفے ہیں اور آج جو تخلیقی فضا بن رہی ہے، اس کے لیے اگر ایک اصطلاح استعمال کی جائے تو وہ مابعد جدیدیت ہے۔ اس فرق کو ذیل میں دو کالموں میں دکھایا گیا ہے کہ فلسفہ فلسفہ ہے اور ادب ادب:

فلسفہ		ادب
مارکسزم	:	ترقی پسندی
وجودیت	:	جدیدیت
پس ساختیات، مظہریت، رد تشکیل، نو تاریخیت، فیمنزم	:	مابعد جدیدیت

ظاہر ہے کہ پس ساختیاتی فکر ہو، مظہریت یا رد تشکیل یہ سب فلسفے ہیں، یہ تخلیقی ادب نہیں۔ لیکن اردو میں ہو یہ رہا ہے کہ فلسفوں کا نام لے کر تخلیقی ادب کو مطعون کیا جاتا ہے۔ فلسفی کا کام فلسفے سے بحث کرنا ہے اور ناول، افسانہ نگار اور شاعر کا کام ادب تخلیق کرنا ہے۔ اردو میں یہ غلط مبحث پہلی بار عمداً پھیلایا گیا ہے کہ بعض کرم فرما ناول، افسانے، شاعری سے پوچھ رہے ہیں

کہ فلسفہ کہاں ہے؟ اور فلسفہ سے کہہ رہے ہیں کہ اس میں ادب کہاں ہے؟ یہ نہ صرف زیادتی ہے بلکہ کھلی ہوئی دھاندلی بھی ہے۔ فرض کیجیے کہ ہم ردِ تشکیل کی کوئی بحث اٹھائیں اور پھر سوال قائم کریں کہ اس میں ادب کہاں ہے تو یہ ایسے ہی گمراہ کن ہوگا جیسے ہم جدلیاتی مادیت سے پوچھیں کہ اس میں ادب کہاں ہے یا ہائیڈیگر کی وجودیت کا ذکر کریں اور پوچھیں کہ وجودیت میں ادب کہاں ہے۔ قاعدہ یہ ہے کہ ادب کے سوال ادب سے پوچھے جاتے ہیں اور فلسفہ کے سوال فلسفہ سے۔ اردو میں اس کا الٹا ہو رہا ہے یعنی فلسفے کے سوال ادب سے پوچھے جا رہے ہیں۔ خاطر نشان رہے کہ موجودہ منظرنامے پر اگر کوئی رسالہ اس طرح کے سوال اٹھاتا ہے تو سوائے اس کے اس کا مقصد کیا ہو سکتا ہے کہ فکری انتشار پھیلایا جائے۔ واضح رہے کہ ادب کا مقام الگ ہے اور فلسفے کا مقام الگ۔ ادب کو ڈھونڈنا ہے تو اسے ادب میں ڈھونڈیے، فلسفیانہ کتابوں میں نہیں، بلکہ اس کے لیے گارسیا مارکیز، میلان کندیرا، وکرم سیٹھ، مہاشویتا دیوی، سنیل گنگوپادھیائے، قرۃالعین حیدر، انتظار حسین کو پڑھیے، یا کرشنا سوبتی، ارون دھتی رائے، سریندر پرکاش، نیر مسعود، یو۔ آر۔ آننت مورتی، گریش کرناڈ، صلاح الدین پرویز، عنبر بہرائچی، ستیہ پال آنند، عبدالصمد، گیان سنگھ شاطر، سید محمد اشرف، سلام بن رزاق، مشرف عالم ذوقی کو پڑھیے، اور پھر سوچیے کہ ان کا ادب سکہ بند جدیدیت سے کیوں الگ ہے۔

کیا مابعد جدیدیت معنی و مرکز سے انکار کرتی ہے؟

اس سے زیادہ غلط بات کہی ہی نہیں جاسکتی۔ اول تو یہ وہی ادب کا نام لے کر فلسفے کو مطعون کرنے والی بات ہے، دوسرے یہ کہ معنی کی تکثیریت (جو ایک ردِ تشکیلی فلسفہ ہے) سے ہرگز یہ مراد نہیں ہے کہ معنی کا کوئی وجود ہی نہیں ہے۔ تکثیریت بطور اصطلاح سے مراد فقط یہ ہے کہ معنی چونکہ تفریقیت سے پیدا ہوتا ہے، اس میں ثبات نہیں۔ آسان لفظوں میں یوں کہیں گے کہ معنی سیال ہے یا معنی گردش میں ہے اور معنی کی تعبیریں وقت کے محور پر بدلتی رہتی ہیں۔ تکثیریت کا ایک پہلو یہ ہے کہ متن معنی کے امکانات سے پُر ہے۔

ہر تشریح قاری (نقاد) کی موضوعیت کے رنگ میں رنگ جاتی ہے، اس لیے ہر تشریح دوسری تشریح سے کچھ نہ کچھ مختلف ہوتی ہے۔ نیز یہ کہ ہر متن معنی کو جتنا ظاہر کرتا ہے اتنا اسے دباتا یا پس پشت بھی ڈالتا ہے۔ یہ دبایا یا پس پشت ڈالا ہوا معنی بھی سامنے آسکتا ہے، یا اس کو سامنے لایا جاسکتا ہے، یعنی معنی کو بے دخل یا بے مرکز کیا جاسکتا ہے۔ معنی کو "بے دخل کرنا" یا "بے مرکز کرنا" (decentre) تکنیکی اصطلاحیں ہیں جن کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ معنی کا مرکز ہی نہیں یا معنی کا وجود ہی نہیں۔ ہر حاضر معنی یا ہر معمولہ معنی اپنا مرکز رکھتا ہے لیکن جب غائب معنی کو دیکھنے دکھانے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس کے لیے 'بے مرکز کرنا' یا 'بے دخل کرنا' کی اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں۔ پس واضح رہے کہ بے مرکز کرنے کا مطلب معنی کو ختم کرنا یا نیست و نابود کرنا نہیں بلکہ اُسے کھولنا ہے۔ معنی سیّال ہے اور گردش میں ہے۔ ہر تشریح اگر پُر از دلائل ہے تو اپنی جگہ وقیع ہے مگر کوئی تشریح آخری تشریح نہیں۔ کیونکہ کوئی تناظر آخری تناظر نہیں۔ اس سے یہ بھی نتیجہ نکلا کہ جیسا بالعموم سمجھا جاتا تھا کہ معنی مطلق ہے یا معنی قائم بالذات ہے، یہ بات صحیح نہیں۔ اگر معنی مطلق ہوتا تو غالب نے اپنے اشعار کی جو تشریح اپنے خطوط میں کی ہے وہی حتمی ہوتی، جبکہ ایسا نہیں ہے کیونکہ انھیں اشعار کی شرح مختلف لوگوں نے مختلف طرح سے کی ہے۔ غالب کا فرمودہ اپنی جگہ صحیح لیکن نئے تناظر میں غالب کے اشعار کے معنی مختلف بھی ہوسکتے ہیں۔ چنانچہ یہ بھی ثابت ہے کہ فقط مصنف ہی معنی کا حکم نہیں۔ معنی قاری کی دسترس میں بھی ہے اور جب تک متن زندہ ہے معنی کے امکانات ختم نہیں ہوسکتے۔ تکثیریت کے فلسفہ کے بارے میں یہ سرسری باتیں ہیں۔ بنیادی مقدمات نہایت مضبوط، وسیع اور گہرے ہیں جن کا مطالعہ تھیوری کی کتابوں سے کرنا چاہیے۔ سرسری گفتگو میں بہت سے نکات نہیں آپاتے اور تشنگی بھی محسوس ہوتی ہے۔ تکثیریت کے اطلاقی امکانات بھی لامحدود ہیں مثلاً موجودہ عہد میں مرد اور عورت کی بائنرری (binary) یا تہذیبی hierarchy کا چیلنج ہونا۔ یہ بالکل ویسے ہے جیسے متن میں معمولہ یا مقتدر معنی کو بے مرکز یا بے دخل کرنا۔ برہمنیت اور دلت کی کشاکش کو بھی دراصل رد

تشکیلی بے دخلی کے طور پر زیادہ صفائی سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ہندوستان کے سیاسی منظرنامے پر مرکزی پارٹیوں کا بے دخل ہونا یا پس پشت چلے جانا اور ان کے مقابلے پر حاشیائی، صوبائی یا فروعی پارٹیوں کا مرکز میں عمل دخل رکھنا بھی اسی نوعیت کی کشاکش کی مثال ہے جہاں مقتدر عنصر غیر مقتدر عنصر کے دباؤ میں ہے اور نئی صورتِ حال کی تشکیل کا ضامن ہے۔ اس وقت post colonialism کے نام سے جتنا بھی ادب لکھا جارہا ہے اس کا بنیادی تصور یہی ہے کہ آزادی کے دور کے بعد ایشیا، افریقہ اور لاطینی امریکہ میں colonialism کے مقتدر اثرات کو بے دخل کرکے یعنی ذہنوں کو decolonise کرکے لکھا گیا ادب۔ اس سب میں معنی کا فقدان کہاں ہے۔ بلکہ معنی کی طرفیں کھولنے یعنی نئے معنی کی آبیاری پر اصرار ہے۔ ایک بات اور۔ تکثیریت کی ایک تعبیر یہ بھی ہے کہ جس طرح معمولہ یا مقتدر معنی ہی کافی و شافی نہیں، اسی طرح کوئی اک مقتدر نظریہ (یعنی کلاسیکی مارکسزم) بھی کافی و شافی نہیں، نظریے اور بھی ہوسکتے ہیں۔ اگر معنی تکثیری ہوسکتے ہیں تو نظریے بھی تکثیری ہوسکتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کسی ایک نظریے کو کافی و شافی سمجھنا جبریت کو راہ دینا ہے۔ سچی تخلیقی آزادی مطلقیت اور کلیت کے آگے سر نہ جھکانا ہے بلکہ طرفوں کو کھولتے رہنا شرط ہے اور یہی سچی تخلیقیت ہے۔

ادب اور آئیڈیولوجی میں اٹوٹ رشتہ ہے

میں اپنے مضامین میں کئی جگہ ادب اور سیاست یا ادب اور آئیڈیولوجی کے رشتے سے بحث کرچکا ہوں لیکن بعض سوال ہنوز باقی ہیں۔ نئی تاریخیت کے فلسفے کی بنیاد ہی اس مقدمے پر ہے کہ ادب تاریخ سے پیدا ہوتا ہے اور تاریخ کو پیدا کرتا بھی ہے۔ یہ ایک بالکل نئی فکری تشکیل ہے جس کی کوئی مثال پہلے کے فلسفوں میں نہیں ملتی لیکن پرانے تعصبات کے بدلنے میں وقت لگتا ہے، خصوصاً جب پرانے تعصبات کے بوجھ تلے دبے بعض حضرات نئے سوالات پر مخلصانہ غور کرنے کو تیار نہ ہوں۔ سامنے کی بات ہے کہ ترقی پسندی کے بنیادی نکات میں یہ بات شامل تھی کہ ادب اور سیاست میں چولی دامن کا ساتھ ہے۔

جدیدیت میں سب سے زیادہ ردِ عمل اسی بات کے خلاف تھا کہ سیاست سے ادب کا کچھ لینا دینا نہیں۔ ادب کو تاریخ اور سماج کے جزرومد اور سیاست سے الگ ایک خود مختار اور خود کفیل کائنات قرار دیا گیا ہے۔ یہ کتنا غلط تھا اس کی بحث تو آگے آئے گی، سر دست کہنا یہ ہے کہ اُس زمانے میں وارث علوی کا ایک مضمون سیاست اور ادب کے رشتے پر چھپا تھا۔ فقرے بازی میں ان کا جواب نہیں۔ ان کا یہ جملہ خاصا مشہور ہوا تھا کہ ادب کی سوئی کے ناکے سے سیاست کا ہاتھی نہیں گزر سکتا۔ سیاست اور ادب کے رشتہ کو مقہور و مردود ٹھہرایا گیا اور سماجی قدر کو اس قدر پیٹا گیا کہ ادبی قدر ایک دم زندگی اور سماج سے بے تعلق نام نہاد پاک صاف اور منزہ ہوگئی اور ہیئت محض ہو کر رہ گئی۔ اس انتہا پسندی کے زمانے میں بڑے بڑوں کی نظر اس پر نہ گئی کہ ایک ردِ عمل کی انتہا پسندی دوسرے ردِ عمل کے لیے زمین ہموار کر دیتی ہے۔ ترقی پسندی کے زمانے میں زیادتی یہ ہوئی کہ ادب کو سیاست کے تابع کر دیا گیا تھا۔ چنانچہ اس کا ردِ عمل یہ ہوا کہ ادب کا سیاست (تاریخ، سماج) سے رشتہ کلیتاً ہی کاٹ دیا گیا۔ نہ پہلی پوزیشن صحیح تھی نہ دوسری پوزیشن صحیح تھی۔ کیونکہ ادب نہ سیاست کے تابع ہے نہ سیاست سے بالکل بے تعلق ہے۔ نتیجتاً اب منظر نامہ بدلا ہوا ہے، یعنی ردِ عمل کے خلاف ردِ عمل کے لیے فضا تیار ہے۔ مزید یہ کہ نئے فلسفے کی بعض بصیرتیں ایسی ہیں کہ ادب اور سیاست کا رشتہ یکسر ایک نئی روشنی میں آگیا ہے۔ اول یہ کہ ادب خواہ وہ قطب شاہی دور کا ہو یا میر و سودا یا غالب و ظفر و ذوق کے زمانے کا، یا سر سید و حالی کے زمانے کا یا بعد کے زمانے کا اپنے تاریخی اور تہذیبی حالات کا زائیدہ ہوتا ہے۔ میر و سودا کے زمانے کی ترجیحات وہ نہیں ہیں جو سر سید و حالی کے زمانے کی ترجیحات ہیں۔ تاریخ و تہذیب ساتھ ساتھ ادب کے رویے بھی بدلتے رہتے ہیں۔ ادب سو فیصد تاریخ کے تابع نہ سہی تاریخ سے متاثر ضرور ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تاریخ (سیاست) اور ادب میں ایک جدلیاتی کشاکش کا رشتہ ہوتا ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ سیاست اپنے سطحی معنی میں ہر چیز کا استحصال کرتی ہے، ادب کا بھی، جس کی مخالفت ضروری ہے (وارث علوی نے اس وقت محدود طور پر یہی کیا تھا، لیکن اس کا

اطلاق آج کے ادب پر کرنا بہر حال غلط اور گمراہ کن ہے)۔ آج کی فکری پوزیشن یہ ہے کہ عملی سیاست بیشک خود غرض اور اقتدار پرست ہوتی ہے۔ لیکن سیاسی فلسفہ اپنے اصل معنی میں یا اپنے جوہر کے اعتبار سے وہ فکری قوت یا ڈسکورس یا آئیڈیولوجی ہے جو ذہنی ترغیبات اور ترجیحات میں معمل کا کام کرتی ہے۔ اس معنی میں آئیڈیولوجی کا مطلب نری سیاست نہیں، بلکہ فکریات ہے جو ادب اور آرٹ کا جوہر ہے یعنی جہاں تاریخ، سیاست، تہذیب ایک جوہر میں ڈھل کر فکری تصورات یا اقدار کی پاسداری کرتے ہیں اور یہ اقدار ادب میں معنی آفرینی کی ضامن ہوتی ہیں۔ اس لیے آج بالعموم اس پر اتفاق ہے کہ ادب اور آرٹ میں کوئی موقف معصوم نہیں ہوتا، ہو ہی نہیں سکتا:

"There is no innocent position in art and literature"

یعنی ادب اور آرٹ میں ہر فن پارہ اقدار کے لحاظ سے کچھ نہ کچھ پوزیشن ضرور لیتا ہے، مثلاً حق، انصاف، عدل، خیر، شر، آزادی، جمہوریت، مساوات، حسن، عشق، زندگی، انسانیت وغیرہ وغیرہ۔ اقدار کی یہ کشمکش ہی ادبی لوازم کے ساتھ مل کر ادب کو دائمی حسن عطا کرتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں تہذیبی یا آئیڈیولوجیکل اقدار سے ہٹ کر ادب یا آرٹ کی کوئی معنویت قائم ہو ہی نہیں سکتی۔ یہ ادب اور آئیڈیالوجی یعنی اقداری فکریات کے رشتے کا وسیع تر اطلاق ہے جو نئی تھیوری کے اثر سے پیدا ہوا ہے۔ چنانچہ فنی و لوازم کا پاس و لحاظ کرتے ہوئے سماجی سروکار برحق ہے بلکہ زندہ ادب کسی نہ کسی طرح کا سماجی سروکار ضرور رکھتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو میر و سودا ہوں یا غالب و مومن کسی بھی دور کی شاعری اپنے زمانے کی مابعد الطبیعیاتی، تہذیبی یا آئیڈیولوجیکل اقداری ترجیحات سے الگ نہیں ہے۔ اسی طرح سرسید اور معاصرین سرسید کے سماجی سروکار سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا۔ غرض یہ کہ تاریخ، تہذیب یا آئیڈیولوجی کا خون ادب کی شریانوں میں برابر گردش کرتا رہتا ہے۔ مثال کے طور پر کسی بھی زمانے کے زندہ رہ جانے والے متن کو دیکھیے اس کی معنویت ہی اس کی اقداری ترجیحات سے قائم ہوتی ہوئی نظر آئے گی۔ اس سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ وسط انیسویں صدی کے بعد کا ادب یعنی

سر سید اور ان کے رفقا اور پھر بعد کا ادب تو علی الاعلان آئیڈیولوجیکل ہے، اس لیے کہ قومی بیداری کا دور شروع ہو چکا تھا اور اردو ادب سامراج دشمنی، وطنیت اور آزادی کی تحریک کا حصہ تھا۔ یعنی سر سیّد ہی نہیں، حالی، شبلی، نذیر احمد، آزاد، اور ان کے بعد حسرت موہانی، اکبر، اقبال، چکبست، پریم چند وغیرہ تمام کے متون واضح طور پر آئیڈیولوجیکل ہیں۔ البتہ کلاسیکی ادب کے بارے میں شبہہ ہو سکتا ہے کہ اُس زمانے میں نظریے یا تحریکیں تو ہوتی نہیں تھیں، ادب زیادہ تر عشق و عاشقی ہی کے گرد گھومتا تھا۔ چنانچہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ اس زمانے میں آئیڈیولوجی کیسی؟ آئیے دیکھیں کہ حقیقت کیا ہے۔ کلاسیکی اشعار کی موٹی تقسیم ہے، عاشقانہ اور حکیمانہ۔ حکیمانہ اشعار میں انسان، زندگی، ذات، خدا، کائنات یا ملتے جلتے موضوعات پر اظہارِ خیال کیا جاتا تھا۔ یہ دو تین شعر دیکھیے:

سر کسی سے فرو نہیں آتا
حیف بندے ہوئے خدا نہ ہوئے
(میر)

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے
(غالب)

جامِ ہر ذرہ ہے سرشارِ تمنا مجھ سے
کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے
(غالب)

یہ توہم کا کارخانہ ہے
یاں وہی ہے جو اعتبار کیا
(میر)

سامنے کے ان اشعار کے بنیادی تصورات کیا ہیں؟ میر کے شعر میں عظمت آدم کا جو اشارہ ہے، اس کے پیچھے پوری روایت ہے۔ انسان کتنا فرومایہ کیوں نہ سہی، اس کا درجہ فرشتوں سے کم نہیں۔ اور یہاں تو اس سے بھی بلند تر حیثیت کا جواز پیدا کیا ہے۔ نیز خدا اور بندے میں بندگی کا رشتہ ہے، وہ معبود یہ

عابد اور عبودیت بندگی ہے۔ مگر یہاں بندہ ہونا جو شان عبودیت کا لازمہ ہے اور وجہ تفاخر ہے، عزت نفس اور غیرت انسانی سے تضاد کے رشتے میں ہے کہ اے کاش جب سر کسی کے آگے نہیں جھکتا تو پھر خدا ہی ہوئے ہوتے۔ یہ تمام تصورات جو کائنات، خدا اور انسان کے رشتوں سے گندھے ہوئے ہیں، نوعیت کے اعتبار سے مابعد الطبیعیاتی ہیں اور ہماری مشرقی تہذیب کا حصہ ہیں۔ چونکہ تہذیبی ہیں اور ان سے ہمارا تشخص دوسری تہذیبوں سے الگ وضع ہوتا ہے اور ان سے ہماری اقداری ترجیحات قائم ہوتی ہیں، اسی لیے یہ سب کے سب اوّل و آخر آئیڈیولوجیکل ہیں اور ان کے تمام مضمرات بھی آئیڈیولوجیکل ہیں۔ چنانچہ جو پوزیشن لی گئی ہے یعنی عظمتِ آدم کے تحفظ اور عزت نفس کی وہ بھی آئیڈیولوجیکل ہے یعنی یہ مغرب والوں کے اقداری نظام یا آئیڈیولوجی سے الگ ہے۔

یہی معاملہ دوسرے اشعار کا بھی ہے۔ شعر دو اور شعر چار میں شاعر کائنات کو فریب حواس یا توہم کا کارخانہ کہہ رہا ہے۔ حقیقت کی حقیقت فقط اس قدر ہے کہ بس اعتبار کر لیجیے، یعنی ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے۔ گویا جو کچھ دکھائی دیتا ہے فریبِ نظر یا حلقہ دام خیال ہے، اصلیت کچھ بھی نہیں۔ ان تصورات کا گہرا تعلق ویدانت یا مایا کے فلسفے سے ہے، اور وحدت وجود کا نظریہ بھی یہی کہتا ہے کہ اصل ہستی حقیقت مطلقہ ہی واجب الوجود ہے، باقی جو کچھ ہے اعتباری ہے، حقیقت مطلقہ ذرے ذرے میں جاری و ساری ہے، گل و رنگ و بہار پردے ہیں ان کی اصلیت کچھ نہیں۔ ازمنہ وسطیٰ میں یہ خیالات وسیع پیمانے پر رائج تھے اور فارسی و اردو کی متصوفانہ شاعری میں ان کی گونج گوناگوں شکلیں اختیار کرتی ہے۔ یہ خیالات مابعد الطبیعیاتی بھی ہیں اور تہذیبی بھی، نیز چونکہ اقداری نوعیت کے ہیں، اس لیے آئیڈیولوجیکل ہیں۔

غالب کا شعر جام ہر ذرہ ہے سرشار تمنا مجھ سے..... الخ بھی ان تصورات سے ہٹ کر نہیں ہے، اگرچہ نہایت بالیدہ ہے اور شدید ترفع کا پہلو رکھتا ہے، یعنی cosmic consciousness سے ہر ذرہ کا جام سرشار ہے، لیکن انسان کا دل بھی کیا بلا ہے کہ کون و مکاں میں دھڑک رہا ہے۔ دل اور تمنا میں

جو رشتہ ہے اسی سے شوق کی بے پایانی کا مضمون بھی پیدا ہو گیا ہے جو غالب کا خاص مضمون ہے۔ تاہم کوئی نہیں کہہ سکتا کہ شعر کا گہرا رشتہ اس مابعد الطبیعیات سے نہیں جو مشرقی ہے اور مغرب سے الگ ہمارے اقداری مشرقی نظام کا حصہ ہے۔

حکیمانہ اشعار کے بعد آپ چاہیں تو دو ایک ایسے اشعار کو بھی دیکھ لیں جن کو بالعموم عاشقانہ کہا جاتا ہے:

روتے پھرتے ہیں ساری ساری رات
اب یہی روزگار ہے اپنا

دور بیٹھا غبارِ میر اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا

میرے رونے کی حقیقت جس میں تھی
ایک مدت تک وہ کاغذ نم رہا

دیدنی ہے شکستگی دل کی
کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے

جی تڑپے ہے جان گھلے ہے حال جگر کا کیا ہوگا
مجنوں مجنوں لوگ کہے ہیں مجنوں کیا ہم سا ہوگا

موج زنی ہے میر فلک تک ہر لُجّہ ہے طوفاں زا
سر تا سر ہے تلاطم جس کا وہ اعظم دریا ہے عشق

میر کے یہاں سے یا دوسرے کلاسیکی شعرا کے یہاں سے اس نوع کے ہزاروں ایسے اشعار نقل کیے جا سکتے ہیں جو ہمارے تصور عشق کے کسی نہ کسی پہلو پر دلالت کرتے ہیں۔ فرداً فرداً ان کے جہاں معنی سے بحث کی جا سکتی ہے، لیکن ایک خاص طرح کی افتاد ذہنی جو ان سب کی داخلی ساخت میں کار فرما ہے وہ عشق کے تئیں ہماری مشرقی وضع ہے۔ مغربی ذہن یا کوئی دوسرا ذہن عشق کا یہ تصور ہر گز نہیں رکھتا جہاں استخواں کانپ کانپ جلتے ہیں۔ عشق کا یہ آفاقی اور

حد درجہ ہمہ گیر تصور جو ذاتی بھی ہے اور آفاقی بھی، اور جو کارخانہ ہستی اور وجود انسانی کا اسم اعظم ہے، اول و آخر مشرقی ہے اور خاص ہمارا اپنا ہے۔ اس تصور کے قائم ہونے میں صدیوں کی تاریخ صرف ہوئی ہے۔ یہ فقط محدود نوعیت کا ذاتی تصور نہیں، یہ ہماری تہذیب اور مابعد الطبیعیات کا حصہ ہے۔ پس وہ اشعار بھی جو بظاہر ذاتی یا عرف عام میں عشقیہ معلوم ہوتے ہیں فقط ذاتی یا عشقیہ نہیں، دوسرے لفظوں میں یہ ہر گز 'معصوم' یا 'خالص' نہیں، ان میں ہماری صدیوں کی تہذیبی تاریخ کھدی ہوئی ہے جو آئیڈیولوجیکل اقداری ترجیحات رکھتی ہے۔ مختصر یہ کہ ادب آج کا ہو یا قدیم، خواہ کتنا معصوم اور بے تعلق نظر آئے معصوم ہو ہی نہیں سکتا۔ ادب ہمیشہ اقداری ترجیحات رکھتا ہے جو آئیڈیولوجیکل ہوتی ہیں۔

چنانچہ ایسا کوئی متن نہیں جو اپنے عہد کی فکر و دانش یا تہذیبی یا آئیڈیولوجیکل اقدار سے خالی ہو۔ ہر جگہ کوئی نہ کوئی موقف قائم کیا گیا ہے۔ اس کی تعبیریں بدل سکتی ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ ہر ادبی موقف اپنے وسیع معنی میں آئیڈیولوجیکل ہوتا ہے۔

یہ صورتِ حال سابقہ دونوں رویوں یعنی ترقی پسندی اور جدیدیت سے الگ ہے۔ جدیدیت سے اس لیے کہ اس میں تو متن کی خود کفالت ہی اتنی حاوی ہوگئی کہ سیاسی معنی تو الگ رہے، تہذیبی اور سماجی اقدار کی بحث کی بھی گنجائش نہیں تھی۔ اور ترقی پسندی سے یہ اس لیے الگ ہے کہ ترقی پسندی میں سیاست یا آئیڈیولوجی کا مفہوم صرف ایک اِزم تھا اور ایک فارمولہ کہ ادب کا مقصد منصوبہ بند طریقے سے سماج کو بدلنا اور انقلاب لانا ہے۔ ان دونوں کے مقابلے پر آج کا فکری رویہ یہ ہے کہ ادب فی نفسہ آئیڈیولوجیکل اور تہذیبی ہوتا ہے۔ معنی کا پیدا ہونا ہے ہی بنیادی طور پر آئیڈیولوجیکل اور تہذیبی عمل۔ ادب میں معنویت پیدا ہی اقدار سے ہوتی ہے اور اقدار کی عمل آرائی ضروری نہیں کہ کسی مینی فِسٹو، ازم، یا فارمولے کی محتاج ہو، بلکہ تخلیق کی سچی شان یہ ہے کہ فنکار اپنے تخلیقی عمل میں آزادانہ فکریات یا آئیڈیالوجی سے معاملہ کرتا ہے اور اپنی اقداری ترجیحات خود طے کرتا ہے۔

مگر اس تنبیہ کی بھی ضرورت ہے کہ آئیڈیولوجی سے رشتے یا سماجی

سروکار کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ ادب برہنہ گفتاری یا سیاست بازی پر اتر آئے۔ خاطر نشان رہے کہ ادب ادب ہے اخبار یا صحافت نہیں۔ آئیڈیولوجی یا سماجی سروکار ادب میں ابھرے طور پر نہیں بلکہ ادب کا خون بن کر آتا ہے، نری خبر کے طور پر نہیں۔

بین المتونیت کے بارے میں غلط فہمیاں

بین المتونیت بھی ایک ایسا مسئلہ ہے جس کے بارے میں غلط فہمی پھیلانا بہت آسان ہے۔ یوں تو بین المتونیت کے آسان معنی یہ ہیں کہ بین المتونیت وہ رشتہ ہے جو ایک متن کا دوسرے متون سے ہوتا ہے۔ اس کا احساس ادب میں ہمیشہ سے رہا ہے اور زمانۂ سلف سے مشرقی شعریات میں بھی یہ احساس چلا آتا ہے کہ شعر گوئی کے لیے اساتذہ کے کلام پر اچھی نظر ہونا چاہیے۔ بعض علما نے یہاں تک حکم لگایا ہے کہ اساتذہ کے کئی ہزار اشعار زبانی یاد ہونا چاہیے۔ مزید یہ کہ جس طرح اساتذہ یا کسی ہم عصر کی زمین میں غزل کہنا عام روایت ہے، اسی طرح کسی دوسرے کے مضمون پر شعر کی بنیاد رکھنے کی مثالیں بھی بہت عام ہیں۔ مضمون لڑ جانا یا توارد قابلِ درگزر ہے یا اگر مضمون میں نیا پن پیدا کیا گیا یا کسی پہلو کا اضافہ کردیا گیا تو یقیناً مستحسن ہے۔ اس لحاظ سے دیکھیے تو ایک متن کا دوسرے متون سے رشتہ کوئی نیا تصور نہیں۔ لیکن ادھر جن وسیع تہذیبی بنیادوں پر اس تصور کو قائم کیا گیا ہے کہ ہر متن سابقہ متون کے ریشوں اور دھاگوں سے مل کر بنتا ہے اور یہ رشتے ان گنت متون، تہذیب اور تاریخ کے ہزاروں مقامات میں پیوست ہوتے ہیں اور ضروری نہیں کہ خود مصنف کو اس کا احساس ہو یا قاری کو اس کی خبر ہو۔ سابقہ تصور مقامی اور محدود نوعیت کا تھا جب کہ نیا تصور لامحدود ہے اور بڑی حد تک لاشعوری ہے۔ یہ بصیرت کہ کوئی متن خواہ وہ کتنا نیا کیوں نہ لگے، خلا میں نہیں لکھا جاتا، بنیادی طور پر اس نکتے سے تعلق رکھتا ہے کہ زبان میں ہر جملہ (خواہ جملہ 'خلق' کرنا کہیں) دوسرے جملوں سے مل کر بنتا ہے۔ کسی بھی زبان کے اندر دوسرے تمام جملوں سے صرف نظر کر کے کوئی جملہ بنایا ہی نہیں جاسکتا، اسی طرح متن بھی سابقہ متون سے ہٹ کر

یا متون بنانے کے امکانات سے قطع نظر کر کے بنایا ہی نہیں جاسکتا۔ دیکھا جائے تو اس بصیرت کی پشت پر متن کا جو تصور ہے وہ محدود نوعیت کا نہیں۔ متن لکھا ہوا بھی ہو سکتا ہے، لوک روایت بھی، متھ بھی، دیو مالا اور اساطیر بھی، حکایات، قصص، داستانیں، واقعات، روایات، تہذیبی نشانیات، تاریخی واقعات، تعبیرات، تشریحات غرض کچھ بھی جو سابقہ ادبی و تہذیبی روایت میں شامل ہے اور جس کے اثرات ظاہر و پنہاں ادب میں بطور خون رواں دواں ہیں۔ کوئی بھی مصنف خالی سلیٹ پر نہیں لکھتا۔ پہلی سطح زبان کا نظام ہے۔ دوسری سطح شعریات کا نظام ہے، تیسری سطح وہ سب ادبی، علمی، تہذیبی اور تاریخی سرمایہ یا روایت ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا۔ گویا اگر مصنف سے زبان کے نظام کو منہا کردیں تو وہ لکھ نہیں سکتا۔ اسی طرح اگر شعریاتی نظام کو یا ادبی روایت کو بھی منہا کردیں تو بھی جس کچھ لکھنا ممکن نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں مصنف لکھنے کے عمل میں اتنا آزاد نہیں ہے جتنا بالعموم وہ سمجھا جاتا رہا ہے۔ چنانچہ وہ عمل جسے عرف عام میں تخلیقی عمل کہا جاتا ہے وہ دراصل طبعزاد نہیں بلکہ کچھ اور ہے۔ اسی طرح لفظ تخلیق یا تخلیق کار کی معنویت بھی بدل جاتی ہے۔ گویا وہی چیز جس کو "اوریجنل" سمجھا گیا اور "طبع زاد" کہا گیا اس فلسفے کی رُو سے نہ اتنی اوریجنل ہے اور نہ اتنی طبع زاد۔ متن سے سرّیت کا تصور تو ہمیشہ وابستہ رہا ہے لیکن اب اس کی نوعیت بدل گئی، یعنی متن رشتوں سے بھرا بستہ ہے اور ضروری نہیں کہ ہر رشتے کا سرا معلوم ہو۔

ظاہر ہے کہ یہ ایک فلسفیانہ پوزیشن ہے جس کے متعدد اطلاقی امکانات ہیں لیکن اس کو آسانی سے توڑا مروڑا بھی جاسکتا ہے اور اس سے غلط نتائج بھی اخذ کیے جاسکتے ہیں جیسا کہ نئی تھیوری کے مخالفین اکثر کرتے ہیں یعنی یہ کہ مصنف کی موت ہوگئی ہے، یا تخلیق کا کوئی وجود نہیں یا مابعد جدیدیت میں ادب کی موت ہوگئی ہے، یہ سب لغو تاویلات ہیں، جن کا حقیقت سے کوئی تعلق نہیں کیونکہ اعتراض برائے اعتراض کرنے والے اس بنیادی خلوص سے عاری ہوتے ہیں جو فلسفے کی باریکیوں کو سمجھنے کے لیے ضروری ہوتا ہے، اس لیے وہ بنیادی باتوں کو سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں اور بغیر سمجھے غیر ذمہ دارانہ تاویلات

کرتے رہتے ہیں۔ تھیوری میں تخلیقی عمل، تخلیق یا تخلیق کار کے بارے میں بین المتونیت کی روشنی میں جو نیا موقف حاصل ہوتا ہے اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ تخلیق کار، تخلیقی عمل یا تخلیق کا کوئی وجود ہی نہیں۔ وجود بے شک ہے، البتہ اس کی نوعیت وہ نہیں جو عُرفِ عام میں سمجھی گئی تھی۔ ضرورت تخلیق کار یا تخلیق کو رد کرنے کی نہیں بلکہ متن کی نوعیت کو سمجھنے کی ہے۔ اسی طرح مصنف کی موت سے بھی ہرگز یہ مراد نہیں کہ مصنف قرار واقعی مر چکا ہے یا ادب مر چکا ہے اور اب اس کا جنازہ اٹھا دینا چاہیے۔ بلکہ وہ مصنف جس کو متن کا واحد سرچشمہ سمجھ لیا گیا تھا یا ادب جس کو خود مختار و خود کفیل تصور کر لیا گیا تھا، یہ باتیں اب valid نہیں ہیں کیونکہ مصنف کی ذات متن کا واحد سرچشمہ نہیں ہے۔ اسی طرح ادب اتنا خود مختار و خود کفیل بھی نہیں ہے جیسا کہ سمجھ لیا گیا تھا۔ ایک تو لکھنے کے اعتبار سے (جیسا کہ ہم نے اوپر واضح کیا) اور دوسرے یہ کہ ادب کی تعبیریں وقت کے محور پر بدلتی رہتی ہیں اور اخذ معنی کے عمل میں قاری کی شرکت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اوپر جو وضاحت کی گئی (ہر چند کہ وہ مختصر اور سرسری ہے) اس کی روشنی میں اگر عمومی اعتراضات کو دیکھیں تو صاف معلوم ہو جائے گا کہ وہ غلط کھینچ تان پر مبنی ہیں۔ بین المتونیت بھی تکثیریت کی طرح طرفوں کو کھولنے والا موقف ہے جس سے مصنف اور متن کی زیادہ صحیح اور زیادہ کشادہ نوعیت سامنے آتی ہے۔ نہ کہ مصنف کے وجود سے انکار یا متن کے وجود سے انکار۔ اس نوع کی گفتگو سے ناسمجھی اور کم فہمی کی بو آتی ہے۔

تاہم یہ گتھی یہیں حل نہیں ہو جاتی۔ کچھ اور سوال ضرور باقی رہتے ہیں یعنی یہ کہ جب متن سابقہ متون سے رشتے میں ہے تو پھر تخلیق کو کیا کہیں؟ تخلیقی عمل کو کیا کہیں؟ طبع زاد کو کیا کہیں یا تخلیقی صلاحیت کو کیا کہیں؟ حقیقت یہ ہے کہ زبان میں لفظ محدود ہیں، دوسرے الفاظ تو بننے سے رہے۔ چنانچہ سر دست جو کہا جاتا ہے وہی کہا جائے گا، لفظ تخلیق کو القط کرنا مقصود بھی نہیں۔ مقصود ہے اس کی تفہیم کو بدلنا جو فلسفیانہ طور پر وہ نہیں جو پہلے تھی۔ اب ان لفظوں کی نوعیت بدل گئی ہے۔ رہی یہ بات کہ تخلیقی صلاحیت کتنی وہبی ہے اور کتنی ماحول، تربیت اور تاریخ کی مرہونِ منت ہے، تو DNA کے نئے

انکشافات اور انسانی Genome کی دریافت کے بعد وہ منزل دور نہیں جب بیولوجی کے اگلے اقدامات سے یا تو اس کا ثبوت مل جائے گا یا اس کی تردید ہو جائے گی کہ کیا زبان پر قدرت کا کوئی خاص جین ہے یا شعری یا ادبی تخلیقی صلاحیت کا بھی کوئی خاص جین ہے۔ اگر ایسا نہیں تو پھر نئی تھیوری کی ان بصیرتوں کو مزید استحکام حاصل ہوگا کہ زبان سو فی صد ایک سماجی عمل ہے۔ اور ادب کی ''جھینی جھینی چدریا'' کا سارا تانا بانا زبان، سماج اور تہذیب کے رشتوں اور نظر آنے اور نظر نہ آنے والے تاروں سے بُنا جاتا ہے اور مصنف کی تخلیقیت یہی ہے کہ وہ ان رشتوں سے کام لینے پر قادر ہے۔

بین المتونیت پر اس سے پہلے بھی اردو میں کچھ نہ کچھ لکھا جاتا رہا ہے۔ اس میں بھی کام کی باتیں ہیں۔ شعر و حکمت کے تازہ شمارے میں بھی بین المتونیت پر ایک مضمون آیا ہے اور بین المتونیت کا جو رشتہ پیروڈی، Pastiche یعنی پرانے اسالیب و پیرایوں سے ہے، ان سے بھی بحث کی گئی ہے اور مثالیں بھی دی گئی ہیں۔ اس سے پہلے بھی سریندر پرکاش، اسد محمد خاں، انور قمر وغیرہ کے افسانوں کو لے کر متن بر متن کی بحث اٹھائی گئی ہے کہ کس طرح متن سے متن بنتا ہے۔ شعر و حکمت کے اسی شمارے کے اداریے میں مغنی تبسم نے ادب کے نئے منظرنامے کا ذکر کرتے ہوئے یہ تنبیہہ بھی کی ہے کہ ہر چند باشعور ادیب اور شاعر نئی تبدیلیوں کی طرف سے آنکھیں بند نہیں رکھ سکتے تاہم اردو کے بعض نقادوں نے کچھ آسان فارمولے وضع کر لیے ہیں۔ فارمولوں سے تقلید میں آسانی ہوتی ہے اور نقال پیدا ہو جاتے ہیں جس سے رجحان کو نقصان پہنچتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ مغنی تبسم کی بات میں وزن ہے اور اس پر توجہ کرنا چاہیے مثلاً بین المتونیت اگر فقط یہی ہے کہ متن پر متن بنایا جائے تو یہ بہت محدود عمل ہوگا اور سستی فارمولہ سازی ہوگی۔ نتیجتاً یہ سمجھا جائے گا کہ فقط وہی متن مابعد جدید ہے جو متن بر متن کے طریقے سے بنایا گیا ہے۔ یہ گمراہ کن اور میکانکی تعبیر ہے۔ گرہیں ضرور کھولیے لیکن میکانکی تعبیروں اور فارمولہ بازی سے بچنا بھی ضروری ہے۔ تھیوری کا کام طرفیں کھولنا اور بصیرتوں کی فہم کو عام کرنا ہے۔ باشعور تخلیق کار کا کام نئی فضا میں اپنی راہ خود طے کرنا ہے۔ نئی

بصیرتیں فارمولہ یا منصوبہ نہیں ہیں۔ یہ ذہنی کشادگی کا اشاریہ ہیں۔ مابعد جدیدیت، تخلیقیت کا جشنِ جاریہ اسی لیے ہے کہ کوئی نظریہ، کوئی زاویۂ نظر حتیٰ کہ بین المتونیت بھی حرف آخر نہیں ہے۔ جس طرح فارمولہ بازی یا منصوبہ بندی سے بچنا ضروری ہے، اسی طرح جیسے کہ پہلے عرض کیا گیا برہنہ گفتاری سے بچنا بھی ضروری ہے کیونکہ 'سماجی سروکار' بھی ذرا سی بے احتیاطی سے فارمولہ بن سکتا ہے۔ بعض حالتوں میں یہ ہو رہا ہے جو مناسب نہیں۔ خاطر نشان رہے کہ ادب فن ہے اور فن پر قدرت لازم ہے۔ برہنہ گفتاری فن پر قدرت اور زبان پر قدرت کی نفی ہے۔ باشعور فنکار جانتے ہیں کہ ادب، ادبیت یعنی معنی آفرینی اور حسن کاری سے بنتا ہے خالی فکر سے نہیں۔ فنکار کے لیے ضروری ہے کہ وہ فن اور اقداری فکریات سے اپنے طور پر معاملہ کرے، یہ دونوں ایک دوسرے سے الگ نہیں۔ فنکار مبلغ نہیں، اس کا کام کسی کو 'تھاپنا' یا 'میٹنا' نہیں بلکہ اس کا کام اپنی بات کہنا اور ادب تخلیق کرنا ہے جو لطف و معنی کا سرچشمہ ہو اور وقت کے محور پر زندہ رہنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔

زیرِ نظر کتاب کے مصنف پروفیسر گوپی چند نارنگ کا شمار اردو کے سرگردہ نقادوں اور مفکروں میں ہوتا ہے۔ اکتوبر ۱۹۷۴ء سے جولائی ۱۹۸۱ء تک وہ جامعہ ملیہ اسلامیہ میں اردو کے پروفیسر اور صدر شعبہ رہے، ۱۹۸۱ء تا ۱۹۸۲ء ڈین اور قائم مقام وائس چانسلر بھی رہے، ۱۹۸۶ء سے ۱۹۹۵ء تک وہ دہلی یونی ورسٹی میں اردو کے سینئر پروفیسر رہے۔ وہ پچاس سے زیادہ اردو، ہندی اور انگریزی کتابوں کے مصنف و مرتب ہیں جن میں سے بعض مغربی ممالک سے شائع ہوئی ہیں۔

گوپی چند نارنگ کو متعدد اردو اکادمیوں اور اداروں نے اعزازات اور ایوارڈ عطا کیے ہیں۔ ۱۹۶۳ء میں اتر پردیش کا غالب پرائز، ۱۹۷۷ء میں صدر پاکستان کی جانب سے اقبال صدی تقریبات کے سلسلے میں خصوصی تمغۂ امتیاز، ۱۹۸۵ء میں غالب ایوارڈ اور ۱۹۹۴ء میں ساہتیہ اکادمی ایوارڈ دیا گیا۔ ۱۹۹۱ء میں صدر جمہوریہ ہند نے انھیں "پدم شری" کا اعزاز عطا کیا۔ پروفیسر نارنگ کی دلچسپی کے خاص میدان اردو شعر و ادب کا ثقافتی مطالعہ، اردو لسانیات اور اسلوبیاتی و مابعد جدید تنقید ہیں۔ ان کی تنقید ان کے اعلیٰ ادبی ذوق اور ذہن و نظر کی کشادگی کا پتہ دیتی ہے۔ وہ تنقید کے اس رویے کے موید ہیں جو شعر و ادب کے حظ و انبساط اور لطف و نشاط میں برابر کی شرکت پر اصرار کرتا ہے۔ اس لحاظ سے انھوں نے اردو تنقید کو تفہیم اور تحسین شناسی کی ایک نئی جہت سے آشنا کرایا ہے۔ 'ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں'، 'اردو افسانہ روایت اور مسائل'، 'انیس شناسی'، 'اقبال کا فن' اور 'سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ' کے بعد انھوں نے خود کو ادبی نظریہ سازی یعنی تھیوری کی افہام و تفہیم کے لیے وقف کر دیا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی کئی کتابیں منظر عام پر آچکی ہیں۔ 'اسلوبیات میر' (۱۹۸۵) 'ادبی تنقید اور اسلوبیات' (۱۹۸۹) 'قاری اساس تنقید' (۱۹۹۲) 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' (۱۹۹۳) اور 'اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ' (۱۹۹۷)۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ ۱۹۹۸ء سے ساہتیہ اکادمی کے نائب صدر ہیں اور فروری ۲۰۰۰ء سے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے وائس چیرمین ہیں۔

ISBN 81-260-1179-2